П.Д. Корин

П.Д. Корин об искусстве
Статьи. Письма
Воспоминания о художнике



Флоренция 25 апреля 1932 г.

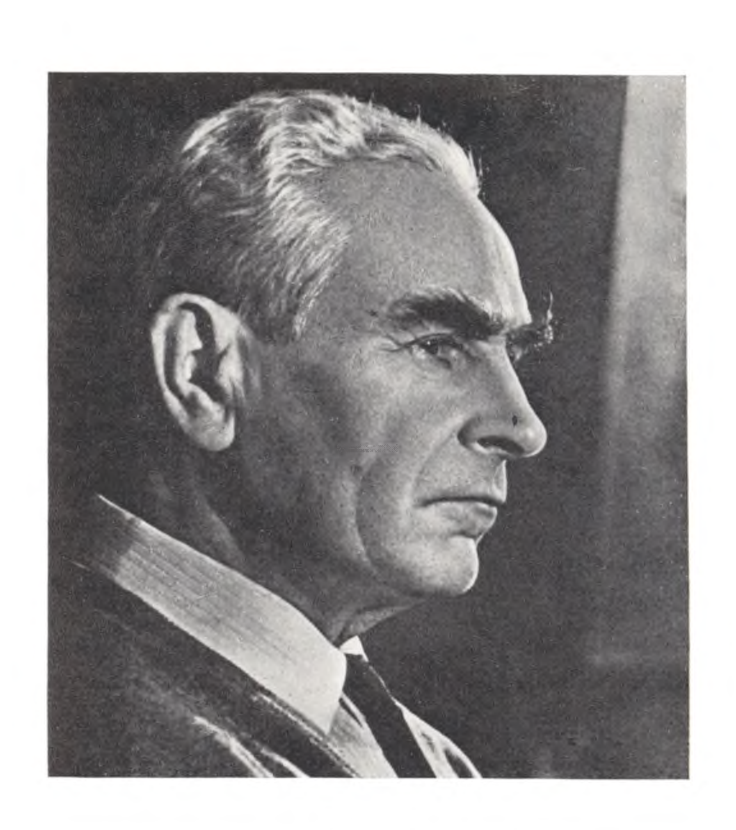
Дорогая моя милая Пашенька! поздравляю тебя с Праздником. Как я жалею, Пашенька, что запоздал. Пашенька, получил сегодня твои письма за 5, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 15 и 16 апреля, а за 9 и 10 апр. получено-было раньше. Дорогая моя, измучилась ты там с делами, жалею тебя, Пашенька! Всё время я о тебе думаю и беспокоюсь. Пашенька, ты не очень беспокойся за нашу мастерскую, раз уже решили дом надстраивать, ничего не поделаешь. Я приеду к 1-му июню обязательно и тогда сам пойду хлопотать о том, чтобы … Пашенька не

П.Д.Корин

П.Д.Корин об искусстве

Статьи. Письма

Воспоминания о художнике



П.Д. Корин

П.Д. Корин об искусстве
Статьи. Письма
Воспоминания о художнике

Составитель, автор вступительной статьи
и примечаний
Н.Н.Банковский

Москва
«Советский художник»
1988

ББК 85.103(2) 7
П-22

К $\frac{4903010000-051}{084(02)-88}$ 22-88

ISBN 5-269-00036-9

П.Д.Корин
и его современники

Личность П.Д.Корина давно стала легендарной. С молодых лет его окружал ореол художника-подвижника, идущего непреклонно к своей цели. И действительно, для появления такой легенды были достаточные основания. Многолетняя работа над этюдами и эскизами к будущей картине уже в начале его творческого пути вызывала живой интерес и внимание М.В.Нестерова. Поддержка А.М.Горького также сыграла немалую роль в популяризации имени художника. Своеобразие характера, сложность внутреннего мира П.Д.Корина во многом раскрываются в настоящем сборнике.

Представленные материалы делятся на две части: выступления в печати, заметки, письма самого художника и воспоминания людей, его знавших.

Внутри раздела, включающего литературное наследие самого художника, материалы разнохарактерны по содержанию и своей направленности. Если в письмах и записных книжках впечатления от произведений искусства чередуются с раздумьями и сетованиями, касающимися собственного творчества, то в выступлениях, предназначенных для печати, Корин предстает прежде всего общественным деятелем. Его беспокоят судьбы культуры прошлого и настоящего, охрана наследия и проблемы развития современного искусства. Его статьям свойственны пафос и гражданственность в отстаивании своих взглядов в искусстве, непримиримость ко всему, что противоречит высоким его идеалам.

Когда Корин пишет об искусстве, будь то газетная статья или заметки для себя в записных книжках, у него нет равнодушия. Это всегда очень темпераментная, живая реакция на увиденное. Таковы его многочисленные записи, сделанные во время поездки за рубеж, таковы и краткие заметки о произведениях И.Левитана и В.Васнецова или впечатления от скульптуры В.Мухиной и С.Коненкова.

Во всех воспоминаниях о Корине отчетливо видно благоговейное отношение пишущих к художнику. И объясняется это не только тем, что воспоминания пишутся об ушедшем, что время наложило свой отпечаток на восприятие мемуаристов. Такое же чувство у всех знакомых Корина было к нему и при жизни. Покоряла сама личность художника-творца, человека, умевшего подчинять свою жизнь высокой идее, служению искусству.

Первым писал об этом М.В.Нестеров, отметивший печать подвижника в молодом художнике. Еще в 1929 году Нестеров, восхищаясь П.Д.Кориным, писал П.И.Нерадов-

скому: «Павел Дмитриевич имеет почти все, чтобы быть большим художником, мастером, художником с большим специальным умом и сердцем. У него есть все, что ценилось в мое время, что было в лучших художниках моей эпохи».

Из воспоминаний складывается образ художника, увиденный разными людьми. Несмотря на определенную схожесть ситуаций, совпадение отдельных впечатлений, каждый раз видны различные оттенки в восприятии, впечатлениях, пережитых мемуаристами при встречах с Кориным. Впрочем, упомянутая схожесть ситуаций связана лишь с тем, что большинство участников сборника бывали в разное время в мастерской художника, принимавшего посетителей по сложившемуся годами ритуалу. Но каждый по-своему отзывается на увиденное.

Образ художника и человека складывается из разрозненных наблюдений, записей разговоров, отдельных замечаний очевидцев. И часто какой-нибудь незначительный, на первый взгляд, эпизод рядом с другими обретает особое звучание.

В воспоминаниях Е.Чернявской и Ф.Булгакова виден Корин-педагог с четкой системой обучения рисунку. Б.Ермолаев, Г.Мельников, а также Д.Жилинский и И.Голицын пишут о художнике-наставнике, помогавшем дружеским советом и указаниями. Из этих заметок складывается образ Учителя, воспитывающего отношение к искусству, к творчеству, подающего пример другим. Корин-монументалист обстоятельно характеризован в мемуарах В.Толстого и О.Великорецкого. Из них становится видно, что знание традиций и смелое решение новых технологических задач были свойственны, в частности, работе художника над мозаикой.

Важное место в книге занимают воспоминания земляков Корина. Они помогают увидеть родину художника, лучше понять истоки его творчества. Подробный рассказ Г.Соколовой о доме-музее П.Д.Корина воспроизводит среду, в которой рос художник, складывался его характер, приобретались первоначальные навыки иконописца. Воспоминания А.Котухиной, Г.Мельникова, Б.Ермолаева раскрывают взаимоотношения Корина с земляками, неразрывную связь с родными местами, глубину интереса к жизни родного села. Одновременно в них говорится о помощи и поддержке, которые оказывал Корин односельчанам.

И, конечно, бóльшую часть воспоминаний, помещенных в сборнике, занимают высказывания Корина об искусстве и художниках. Особенно полно мнения Корина воспроизведены в записях бесед с ним Л.Зингера. Проживший большую творческую жизнь, Корин дает оценки многим явлениям искусства, говорит о задачах, которые он ставил в своих произведениях, вспоминает отдельные эпизоды из своей жизни.

Высказывания Корина о своем творчестве немногочисленны, лишены подробностей. В них он мало касается самого творческого процесса и только в некоторых случаях упоминает о сложном пути создания того или иного произведения.

Собранные в настоящем сборнике воспоминания не могут исчерпать образ Корина — художника и человека.

Многое осталось за рамками мемуаров. Сложность работы авторов воспоминаний заключалась в том, что Корин был очень сдержан. Он не умел и не желал делиться своими сокровенными мыслями, сомнениями. Даже в записных книжках записи лаконичны и не раскрывают полностью его раздумий и переживаний. Это лишь отзвуки, отражения глубинных процессов его внутреннего мира. И тем не менее надеемся, что предлагаемые фрагментарные заметки, воспоминания, письма помогут увидеть существенные черты незаурядного человека и талантливого художника.

Н.Н.Банковский

Даты жизни и творчества П.Д.Корина

1892	25 июня (8 июля) родился Павел Дмитриевич Корин в с. Палех Владимирской губернии в семье потомственных иконописцев. Отец Дмитрий Николаевич Корин, мать Надежда Ивановна Корина, урожденная Таланова.
1903—1907	Учился в иконописной школе в Палехе под руководством Е.И.Стягова.
1908—1911	Работал в иконописной палате при Донском монастыре в Москве. Художник К.П.Степанов познакомил его по репродукциям с произведениями итальянских мастеров эпохи Возрождения.
1911	Знакомство с М.В.Нестеровым. Работал помощником М.В.Нестерова в росписи церкви Марфо-Мариинской обители в Москве.
1912—1916	Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у К.А.Коровина, С.В.Малютина, Л.О.Пастернака.
1916	Исполнил росписи стен подземного склепа-усыпальницы церкви Марфо-Мариинской обители.
1918—1919	Преподавал рисунок и живопись в Государственных свободных художественных мастерских.
1919—1922	Для изучения анатомии человека работал в анатомическом театре 1-го Московского университета. Занимался также обмерами произведений скульптуры античной и эпохи Возрождения. Выполнил много рисунков с классических образцов.
1916—1929	Выезжал в Киев, Новгород, Псков, Вологду, Ярославль, Владимир для изучения фресок старых мастеров.
1920—1925	В Румянцевском музее копировал в размер подлинника фрагменты картины А.Иванова «Явление Христа народу».
1925	Акварель «В мастерской художника» была приобретена Государственной Третьяковской галереей. Рисунки, сделанные на похоронах патриарха Тихона, стали первыми подготовительными материалами для работы над картиной «Уходящая Русь».
1926	Женится на Прасковье Тихоновне Петровой.
1927	Впервые участвовал в выставке «Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции 1917—1927 гг.». Была показана акварель «Палех» 1927 г.
1928	Работает над первым крупным произведением — пейзажем-панорамой «Моя Родина».

1929—1937	Работает над этюдами-портретами для задуманной картины «Уходящая Русь».
1931	В сентябре мастерскую П.Д.Корина посетил А.М.Горький. Начало дружбы писателя и художника, сыгравшей большую роль в творчестве Корина.
1931—1932	Первая поездка за рубеж. Италия, Франция, Германия. Во время поездки сделано множество рисунков, копии акварелью наиболее известных произведений великих художников прошлого.
1932	В Италии, в Сорренто, написан большой портрет А.М.Горького.
1933	Построена квартира и мастерская на Малой Пироговской улице, где П.Д.Корин жил и работал до конца жизни (ныне Музей-квартира народного художника СССР П.Д.Корина. Филиал ГТГ).
1932—1959	Возглавлял реставрационную мастерскую Государственного музея изобразительных искусств им. А.С.Пушкина.
1935	Поездка за рубеж на выставку шедевров итальянского искусства в Париже, посетил также Англию.
1939—1943	По заказу Комитета по делам искусств создает портреты выдающихся деятелей советской культуры: Л.М.Леонидова, М.В.Нестерова, А.Н.Толстого, В.И.Качалова, Н.Ф.Гамалеи, К.Н.Игумнова.
1941—1947	Работал над эскизами фриза «Марш в будущее» для большого зала Дворца Советов.
1942—1943	Исполнен триптих «Александр Невский» («Северная баллада», «Александр Невский», «Старинный сказ»).
1942—1945	Сделаны варианты эскизов для триптиха «Дмитрий Донской».
1945	Написан портрет маршала Г.К.Жукова. Присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.
1947	Написан портрет С.Т.Коненкова.
1951—1952	Работал над созданием мозаичных панно для станции метро «Комсомольская-кольцевая» и витражей для станции «Новослободская».
1952	За мозаичные панно станции «Комсомольская-кольцевая» присуждена Государственная премия СССР.
1954	Избран членом-корреспондентом Академии художеств СССР.
1956	Написаны портреты М.С.Сарьяна и Р.Н.Симонова.

1957	Исполнен групповой портрет художников Кукрыниксов (М.В.Куприянов, П.Н.Крылов, Н.А.Соколов).
1958	За портрет М.С.Сарьяна присуждена Золотая медаль Всемирной выставки 1958 года в Брюсселе. Присвоено звание народного художника РСФСР. Избран действительным членом Академии художеств СССР.
1959	За портрет художников Кукрыниксов присуждена Золотая медаль Академии художеств СССР.
1960—1964	Художественный руководитель Государственной центральной художественно-реставрационной мастерской им. академика И.Э.Грабаря
1961	Поездка в Италию. Написан портрет художника Ренато Гуттузо.
1962	Присвоено звание народного художника СССР.
1963	За портреты М.С.Сарьяна, Р.Н.Симонова, Кукрыниксов, Р.Гуттузо присуждена Ленинская премия. В залах Академии художеств СССР открыта персональная выставка к 70-летию со дня рождения и 45-летию творческой деятельности.
1964	Творческая командировка в Италию.
1965	Персональная выставка произведений П.Д.Корина в Нью-Йорке. США.
1966	Написана центральная часть триптиха «Сполохи».
1967	Награжден орденом Ленина.
1967	22 ноября Павел Дмитриевич Корин скончался. Похоронен на Новодевичьем кладбище в Москве.

Первая
часть

П.Д.Корин об искусстве

Из записных книжек [1]

1
Новгород.
18 августа 1923
ц[ерковь] Спаса Преображения

Феофан Грек. Царь царей русской фресковой живописи. Помни его могучую грандиозную живопись (очень простую). По мощи он равен Микеланджело. Все, что я видел в русской фреске до сих пор — перед ним ученики. Помни праотцов в барабане купола.

<...> От живописи Феофана Грека стены становятся крепче, монументальнее.

1 Записные книжки П.Д.Корина хранятся в Музее-квартире его имени. Полностью не публиковались, отдельные отрывки приводились в книгах и статьях разных авторов, писавших о творчестве художника. Это небольшого формата тетради, в которых в течение многих лет он записывал отдельные события, впечатления, заметки.
При подготовке к печати сохранена хронологическая последовательность записей. Даты и место написания указаны самим художником. Составителем помечены лишь записи, сделанные в Москве, и пронумерованы тексты.

2
Москва.
12 апреля 1925
(Донской монастырь.
Отпевание патриарха Тихона)

С высокого входа собора видно было: вдали по ограде монастыря несли гроб, шло духовенство. Народа было великое множество. Был вечер перед сумерками, тихий, ясный. Народ стоял с зажженными свечами, плач, заупокойное пение. Прошел старичок схимник<...> Когда выходили из ограды монастыря, были сумерки. Около ограды стояли ряды нищих. В стороне сидел слепой и с ним мальчишка лет тринадцати, мальчишка держал чашку, куда ему клали семишники и пятаки. Они пели какой-то старинный стих, каким-то странным старинным напевом, мальчишка концы каждого стиха подвывал диким резким альтом. Мордочка его из-под шапки выглядывала острая, волчья. Помню слова: «Сердца на копья поднимем» [2].

2 Впечатления, полученные на похоронах патриарха Тихона, вызвали появление первых этюдов для картины «Уходящая Русь».

3
Москва.
2 января 1935

Сегодня в Большом зале Консерватории слушал «Торжественную мессу» Баха. Искусство высокого стиля. Великих масштабов. Великого духа. И какая серьезность.

4
8 января 1935

Вызывали в Третьяковскую галерею. В ночь на 8-е где-то в топке был кем-то открыт кран с кипятком, пар по вентиляционной или отопительной системе проник в Васнецовский и Нестеровский зал и зал соседний, где находились вещи Левитана. Я пришел туда к вечеру, в залах было, как в бане, со стен текло, пол был мокрый и посыпан густо опилками, все картины были сняты и стояли в соседних залах. Картины намокли и побелели. Меня в

первый момент охватил ужас. «Юность Сергия» Нестерова почти не видна. «Аленушка» Васнецова под белым налетом совсем исчезла, «Омут» Левитана тоже. Попорчено до 70 картин, из них 40 картин серьезно. Пострадали больше Васнецов, Нестеров и Левитан, также Куинджи. Какой ужас! В каких невежественных руках находятся сокровища русской живописи.

<...> Меня просили участвовать в реставрации пострадавших картин, я дал согласие. Приложу все силы на то, чтобы реставрация прошла благополучно. <...>

5

12 января 1935

Сегодня слушал Баха «Страсти по Матфею».

6

14 января 1935

Работал по расчистке побелевшего лака картин Третьяковской галереи. Какой дивный художник Левитан! Его «Омут», какой зрелый художник и мастер.

Сегодня убедился, что все картины будут восстановлены без повреждений.

7

17 января 1935

Какая дивная «Аленушка» В.М.Васнецова! Одна из самых лучших картин в русской живописи. И лучшая васнецовская картина. Какой изумительный талант! Сегодня кончил восстановление побелевшего на ней лака.

8

31 января 1935

<...> Надо идти на пути большого искусства, на пути духа. Неужели перед тем, как умереть, нельзя встать на ноги, встать во весь рост?

9

3 апреля 1935

Вечер. Колонный зал. «Реквием» Берлиоза. Помни «День гнева». Какое величие! Вот так бы написать картину. «День гнева, день суда, который превратит мир в пепел». Какая музыка!

10

Париж

7 июня 1935

Бурдель — великий мастер. Помни трагическое исхудание щек Бетховена. Как трагически сгорает этот человек, какой пожар под этим черепом. У меня в картине должна быть такая голова.

11

8 июня 1935

Был на выставке итальянского искусства. Поразил меня Караваджо «Уверение Савла». Какой реализм! Какая суровая сила и какая великая простота. Лучшая вещь Караваджо.

«Иоанн Креститель» Донателло — какая юность искусства!

А мрамор Микеланджело — «Рабы», в этот раз увидел какую-то четкость, которой в гипсе я не видел. Леонардо понравился больше, чем раньше. <...>

12

9 июня 1935

Пошли в Нотр-Дам, там шла служба (Троицын

1. Страница из письма П.Д.Корина жене. 8 июня 1932


моря. ... к собору.
Зашел во двор с аркадами, там зарисовал одну из капителей

Вот, Пашенька, я тебе её еще раз нарисовал. Живут они какой-то особенной жизнью. Грезят о чем-то. Дивное, далекое средневековье. С половины третьего работали, покамест не стало в соборе темно.

день). Вошли, помни: как органные звуки лились, когда входили тихо, а потом нарастая, мощнее. Полумрак, цветные стекла, вдали алтарь, пение хора и эти звуки, звуки органа — великие звуки. Боже, Боже, плакала моя душа, и больно и горько мне в этот день было до последнего предела.

Пробыли в соборе около часа. Пошли в Лувр. Огромное (больше, чем в прошлый приезд 1932 г.) впечатление произвели на меня Делакруа и Курбе. <...>

К вечеру были у К.А.Коровина. Страшная бедность, сам постарел и одряхлел. Показывал свою живопись. Живопись стала грубее и суше. Что-то очень неприятное. Завтра приедут описывать у него имущество за неплатеж. Вспоминал Россию.

На прощание расцеловались. Впечатление (от посещения) очень неприятное: и жалко, и противно.

13

10 июня 1935

<...> Итальянская выставка искусства XIX и XX веков — единственная вещь Сегантини — коровы на фоне сумрачного пейзажа. Написана вещь просто и мощно, по-

том [когда] у него появляется манерность (какой-то штрих), то отвратительно. Но вся-то остальная выставка какая бездарная гнусь! В XIX в. от Италии отлетел Гений Искусства, осталась пошлость.

14
11 июня 1935
Боже мой! Неужели и мне закрыт путь к Великому Искусству? Понимая всю пошлость и низость падения, неужели и я должен свалиться туда? Боже! Как же, как же подняться к высотам чистого искусства?

Сегодня ходили по лавочкам маршанов, у которых выставлена живопись современных художников, которые теперь что-то значат здесь в Париже. Как это убого! Потом были в Салоне (Гран-Пале). Не море, а целый океан пошлости. Вся эта пошлая дрянь никакого отношения к Искусству не имеет. Слышите ли Вы меня, Великие? Кричу Вам, зову Вас, помогите, помогите, помогите!!!

15
12 июня 1935
Лувр. «Похороны в Орнане» Курбе — одна из величайших картин в Мировой живописи. Великий живописный холст. Какая энергия в живописи, какая мощь, какой трагизм! <...> Великий мастер.

Как мне понравился сегодня Мане, его «Олимпия», «Портрет Золя» и «Завтрак», опять большие живописные холсты.

Три гиганта были во французской да и Мировой живописи XIX века: Делакруа, Курбе и Мане. Они были и Гигантами духа. <...>

16
13 июня 1935
Надо во весь рост поставить проблему живописи так, как ставили ее великие французы XIX в. У нас в России этот живописный вопрос никогда не ставился во всей полноте и не было ясного понимания, что же в конце концов живопись.

17
16 июня 1935
Нотр-Дам. Утром рисовал химер. Какая выразительность! И какое сильное ощущение природы. Если лапа зверя, так это самая сущность этой лапы. Великая сила. Так надо писать. Когда рисовал, стали звонить колокола на соборе. И химеры слушают [3]. Спустился вниз, в собор. Там шло богослужение. Величаво гудел орган. Долго я сидел, упивался этими божественными звуками. Помни стройность готики в соборе. Помни серебристый тон стен и цветные окна и розетки — все это Симфония.

18
18 июня 1935
Микеланджело — Рабы. Какая сила, какой дух — вот на какие высоты надо идти!!! Помни великую четкость и силу прорисовки! Воля! Воля! Воля!

3
В письме П.Т.Кориной от 8 июня 1932 г. из Парижа помещен рисунок химеры и следующие строки: «Как черт-то на Париж загляделся да задумался, даже язык высунул. Вот, Пашенька, сидят такие чудища на Нотр-Дам. Точно они летели откуда-то издалека. Летели, летели да сели, разместились поудобнее, одни задумались, другие что-то выглядывают внизу, прислушиваются, а некоторые

закаркали, закричали. Так все они и окаменели. Какие странные — великие, вместе с тем простодушные мастера их делали. Какой тайной и загадкой наполнили они собор <...>» (Корин П.Д. Письма из Италии. М., 1981, с. 221—222).

19
18 июня 1935
<...> Надо ставить большие, большие проблемы в живописи, проблемы самой живописи. Надо от безразличия, тупости и пошлости вздернуть ее до экстаза.

20
28 июня 1935
Итальянская выставка, стою около Леонардо и Микеланджело. Боже мой! Боже мой!

Великие, помогите. Как я остро ощущаю Гений у других и преклоняюсь перед ним. Боже, неужели у меня нет этого пламени? Тогда не стоит жить...

21
13 июля 1935
Академия. Опять Тинторетто и Веронез! Ваш гений высоко парил, за его величавым полетом с восхищением, потрясенный до самых глубин души и сердца, наблюдал я. Сердце наполняется желанием следовать за вами. Если жить, то мой клич: на ваши высоты!

<...> Пошел на Арно, рисовал мост Веккио. На душе у меня сегодня было что-то очень тяжело. Палаццо Веккио и вся площадь при первом взгляде поразили суровой простотой и силой.

22
Москва
Март 1936
9 и 10 марта слушал подряд два раза в Большом зале Консерватории «Реквием» Берлиоза. Этот пафос и стон должен быть в моей картине, гром, медные трубы и басы. Этот почерк должен быть.

23
Москва
27 июня [*1936*]
18-го июня в 11 час. 10 мин. утра в Горках под Москвой скончался Алексей Максимович Горький. Меня тотчас же вызвали по телефону в Горки для зарисовок. Я туда приехал в 1 час дня. Он лежал на постели, на которой умер, лежал похудевший и очень помолодевший.

Тут же начал рисовать, в 6 часов кончил. Рисунок все близкие нашли очень похожим. Потом начали снимать маску. Затем вскрытие. В 12 час. ночи тело Алексея Максимовича повезли в Москву. Во втором часу ночи поставили его в Колонном зале. Я тут же сделал еще рисунок. В 9 час. вечера телю поставили на лафет. В крематорий пришли около 12 час. 20-го в Колонном зале была поставлена урна с пеплом А[лексея] М[аксимовича]. 20-го в 7 час. вечера состоялось погребение урны на Красной площади в нише Кремлевской стены.

Я познакомился с А[лексеем] М[аксимовичем] в 1931 г., в сентябре. Эта встреча была большим этапом в моей жизни. Прощай, милый, добрый и большой человек! Прощай, великий художник!



2. П.Д.Корин. Июль 1935. Флоренция

24
Москва
6 января 1938

Начал писать портрет М.М.Громова [4]. Сегодня у меня в мастерской был А.Б.Юмашев. Вместе с Громовым они перелетели через Северный полюс в Америку.

4 Портрет М.М.Громова. 1938. Х., м. Министерство обороны СССР.

25
13 апреля [*1938*]

Сегодня Н.А.Пешкова мне сказала, что вчера 12 апреля в Париже умер Ф.И.Шаляпин. Умер великий певец, умер Великий Гениальный Артист — художник!

26
11 мая 1939

Сейчас вернулся из Консерватории, слушал «Реквием» Моцарта. Дивно!

Помни, видел грим (фотография) Шаляпина в Досифее — Гениальный, Великий художник.

27
25 мая [*1939*]

Сегодня слушал в Консерватории «Иуду Макковея» Генделя.

28
17 сентября [*1939*]

Сегодня у входа на Сельскохозяйственную выставку первый раз увидел скульптуру Мухиной. Был восхищен и поражен. Какая страстность! Какой порыв!

Дивное, прекрасное могучее создание великого таланта.

29
Москва
31 декабря 1939
К концу этого года живопись стала одолевать реставрацию. Мною выставлены два портрета: М.В.Нестерова и Л.М.Леонидова, которые имеют успех [5]. <...>

В этом году зажегся пожар европейской войны, сильнее слышен гул падающей, гибнущей Великой Культуры. <...>

5 Портреты были экспонированы на выставке «Сталин и люди Советской страны в изобразительном искусстве», открытой 23.12.39 г. в ГТГ.

30
18 апреля 1940
Был в Консерватории, слушал симфонический концерт из произведений Вагнера, дирижировал Мравинский. Особенно хорошо вступление к «Лоэнгрину» и Траурный марш из «Гибели богов».

31
24 июля [1940]
Сегодня был у меня М.В.Нестеров. Показывал ему свои портреты: Качалова, Толстого и Н.А.Пешкову. Очень одобрил. Потом долго сидел в саду. А события в Европе колоссальные!

32
31 декабря [1940]
Кончается 1940 год, много в этот год работал, кончаю пятый портрет (К.Н.Игумнов), работаю для Дворца Советов.

33
22 июня 1943
Вторая годовщина войны.
Сегодня под утро видел во сне Микеланджело. Видел ясно, ощутимо, беседовали с ним о линии в рисунке. Встал потрясенный и взволнованный.

34
1 января 1944
Прошло два с половиной года войны у нас и четыре с лишним года в Европе. Какие за это время страшные переживания! Сколько ужаса и отвращения!

18 октября 1942 года на 81-м году жизни умер М.В.Нестеров. Умер в самый разгар войны. Так тогда было ужасно, что я ничего не мог записать. Что-то даст этот 1944 год???

35
2 апреля 1944
Сегодня вместе с Пашенькой и Н.А.Пешковой был у Васнецовых; у них живет сын Саввы Ив[ановича] Мамонтова Всеволод Саввич, 73 лет. Всеволод Саввич показывал остатки рисунков Врубеля, Серова и др. Грустно... Жили-были... Дом В.М.Васнецова в запущении. Дочь его Татьяна Викторовна и сын Алексей Викторович старые — тихие. Поднялись в его мастерскую. Грустно...

Я вспоминаю 1909 год, когда я первый раз был в этом доме.

36
21 июля 1944

Вчера был в Троицкой Лавре. Смотрел Рублева, икона Спаса из Чина — его рисунок, его тональность. Великий художник обладал величайшим изяществом — артистичностью своей силы. Такая гармония у Рафаэля в «Афинской школе» и в «Диспуте». По красочным сочетаниям, по тональности — это нечто божественное. Искусство над эпохой, над бедами и смятением человечества. Великое, чистое, божественное искусство! <...>

37
23 июня 1944

Вчера был на Рогожском кладбище. Был в старообрядческом храме, осмотрел его иконы. Это богатейшее собрание древнерусского искусства, размеров колоссальных. Я был поражен его высоким качеством и количеством. Иконы XIV, XV, XVI и XVII веков и какие иконы! «Спас Ярое око» XIV в., «Преображение» XV в., «Спас» XVI в., громадные, сложные композиции XVII в. Дивный Прокопий Чирин и многое др. Большинство икон записано, требуется расчистка. <...>

38
31 декабря 1944

Прошел 1944 г. 12-го июля в день моих именин — Петра и Павла в Третьяковской галерее была открыта моя выставка[6]. Она продолжалась три месяца. Имела хороший успех, работал в этом году мало.

Новый, 1945 год. Дай-то Бог, чтобы в этом 45-м году кончилась война!

Сейчас сяду перечитывать письма Иванова.

ıвгусте 1944 г. в Гос. ›вской галерее была от- ıыставка П.Корина, ›ва, М.Рындзюнской.

39
22 мая 1945

Вчера вечером был на концерте, посвященном открытию Третьяковской галереи[7]. Увертюра «1812 год» Чайковского. Как это изумительно! «Спаси, Господи, люди твоя». Как трагично, как торжественно! Вот как надо писать свои вещи — властно, трагично, возвышенно и торжественно.

1941 по май 1945 года ı экспозиция галереи акуирована в Новоси-

40
12 января 1946

16-го октября я на самолете улетел из Москвы в Берлин писать портрет маршала Г.К.Жукова. Провел там три месяца. Портрет написан. Нравится самому маршалу, нравится покамест и здесь — в Москве. 5 января 1946 года в 9½ час. утра вылетел из Берлина на самолете в Москву, а в 2 часа, три четверти третьего опустился на аэродроме в Москве.

Видел разрушенный Берлин. Зрелище апокалиптическое, предупреждение великой европейской цивилизации.

41
20 января 1946

Вчера открылась выставка в Третьяковской гале-

рее [8]. Мой портрет маршала Г.К.Жукова имеет большой успех.

8
19 января была открыта Всесоюзная художественная выставка 1946 года.

42
31 декабря 1946

Кончился 1946 г. Вспоминаю, что я делал в этом году? 1. Работы в Кремле на соборах (палешане писали фрески на Успенском соборе под моим руководством). Выложил мозаику. Фрагмент композиции для Большого зала Дворца Советов. Осенью писал пейзаж в Хосте.

43
31 декабря 1947

В этом году написан портрет С.Т.Коненкова и кончен пейзаж «Моя родина», работы для Дворца Советов. Портрет Коненкова на выставке [9] имеет большой успех (только не в официальных сферах). Пейзаж тоже многим нравится. Сейчас подумал: как мало, да вернее ни единой заметки за два года. Тяжело морально...

Через сорок минут начнется 1948 год, стою у себя в мастерской.

9
Всесоюзная художественная выставка 1947 года была открыта в ГТГ и ГМИИ им. Пушкина к 30-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции.

44
31 декабря 1948

В этом году в марте и апреле был в Тбилиси. Писал портрет маршала Ф.И.Толбухина. Был восхищен красотой дивного города и красотой Грузии. Летом делал эскизы для Дворца Советов и кончили последнюю мозаику. В конце лета мастерские были закрыты, и кончились мои работы во Дворце Советов. Вошел в эту работу, много отдал сил, много было дум и мечтаний, и все кончилось... В сентябре начал ездить в Киев, консультировать и в сущности руководить реставрацией и восстановлением живописи В.М.Васнецова и М.В.Нестерова во Владимирском соборе. В октябре и ноябре был в Хосте, немного там пописал. В декабре был в Ленинграде, во второй половине декабря в Киеве.

Вел реставрационные работы в Музее и консультировал у Троицы-Сергия.

Выдвинут кандидатом в действительные члены Академии художеств.

Год кончился, год был трудным, что впереди в 1949 году?

45
31 декабря 1949

Кончается 1949 год. Опять для меня год тяжелый. Великие художественные беды. В этом году умер А.В.Щусев.

46
31 декабря 1950

1950 год я считаю для себя неплохим годом. В этом году мною сделаны эскизы для мозаик к станции метро «Комсомольская» и приняты к исполнению. Начаты эскизы для витражей ст[анции] «Новослободская».

Был приглашен преподавателем в изоинститут



3. П.Д. и П.Т.Корины за работой в реставрационной мастерской Государственного музея изобразительных искусств им. А.С.Пушкина. 1947

им. Сурикова. в январе 1950 г. и был выгнан из него в августе <...> Кончается первая половина столетия, мне 58 с половиной лет.

47

8 марта 1951

Умер <...> Михаил Кузьмич Холмогоров, хороший, милый добрый друг. Обладатель большого прекрасного голоса, прекрасный певец. Какое человеческое достоинство и какая скромность. Сколько просидели и проговорили мы с ним вечеров! Сколько он нам с Пашенькой пропел, сколько я с него писал и рисовал. Как наивно-заботливо он относился к моему искусству.

48
28 апреля 1951
<...>Поехали в мастерскую в Измайлово. Помощники размечают картоны. Начата грандиозная мозаичная работа для станции метро «Комсомольская». <...> Устал, работаю много. Работаю сейчас также картоны к станции «Новослободская», картоны для витражей.

49
31 декабря 1951
Кончается 1951 г. — год больших трудов. Две станции метро: «Комсомольская», девять громадных мозаик, и «Новослободская», витражи и одна мозаика. За этот год сделаны все рабочие эскизы, картоны и исполнены мозаики и витражи. Исполнением мозаик руководил сам. Удачными мозаиками считаю: Невского, Донского, Минина и Пожарского, Суворова <...> «Кутузов» немного испорчен спешкой, «Парад Победы» слабовато выполнен, «Взятие рейхстага» испорчено невежественными халтурщиками из мозаичной мастерской ленинградской Академии. Мозаика «Новослободской» «Мир» вышла хорошо. <...>Через две недели станции открываются. Жду, сколько ругани обрушится на меня.

50
19 апреля 1952
<...>Елоховский патриарший собор <...> Под пение размечтался о своей картине, о своих былых замыслах. Да я мог бы написать картину, картину возвышенную — торжественную.

15 марта за станцию метро «Комсомольская-кольцевая» нам с А.В.Щусевым присуждена Сталинская премия. Сегодня<...> поехал на «Комсомольскую» посмотреть свои мозаики. Я остался доволен. Это лучшая станция метрополитена. Мозаики ее очень украшают. Несмотря на все недостатки, мозаики живут, живут жизнью торжественной, в них есть взволнованность, есть творчество. Я ушел со станции успокоенный.

Станция, опять несмотря на плохое качество лепнины и отделочных работ, производит большое впечатление, далеко оставляя за собой другие станции метрополитена. Торжественная станция!

Сейчас работаю эскиз и картон мозаики для актового зала Московского университета.

51
31 декабря 1953
Прошел 1953 г. Мало записал за год в эту тетрадь. С января по апрель опять тяжело болел, лето отдыхал, лечился, немного работал. Ноябрь и декабрь работал над эскизами для витражей [10]. С каким трудом мне приходится отвоевывать право на жизнь художника-человека!..

10
В это время Корин работал над витражами для помещения гастронома в высотном здании на площади Восстания в Москве.

52
12 марта 1954
Был в Кремле с комиссией по реставрации Архан-

гельского собора. Осмотрели собор, был в куполе (центральном), там начали реставрацию живописи. Какие были художники! Какая продуманность в самом содержании (теме). Был в Благовещенском и Успенском соборах. Они сейчас приведены в порядок. Впечатление большое.

53
31 декабря 1955
Кончается 1955 г. В этом году выставка Дрезденской галереи, ее передача и отправка в Германию. Поездка моя на открытие в Берлин и поездка по Германии.<...>

54
31 января 1956
В октябре 1955 г. у меня в мастерской был мексиканский художник Диего Ривера. В Академии художеств на приеме он первый подошел ко мне и сказал: «Видел Ваши портреты в Третьяковской галерее, в современной живописи они стоят в первом ряду». Я поблагодарил его и пригласил в свою мастерскую. В мастерской я показал ему свои этюды и фрагменты к картине. Ривера дал им самую высокую оценку, предложил мне устроить выставку в Париже!!!<...> Свое мнение об этом он подтвердил в своем выступлении на ужине в гостинице «Националь», данном в его честь Оргкомитетом 27 января 1956 г.

В октябре же или начале ноября был у меня в мастерской другой мексиканский художник Альфаро Сикейрос. Сикейрос просил прислать ему фотографии с моих вещей, обещал написать обо мне статью в каком-то журнале в Мексике. На прощальном вечере говорил мне, что они вместе с Риверой будут хлопотать о моей выставке в Париже и т. д.

55
31 декабря 1958
Кончается 1958 год. В этом году я закончил портрет «Кукрыниксов», поставил недавно его на выставку в Манеж (международную) [11], портрет имеет большой успех. Академия выдвинула его на Ленинскую премию. В этом году я избран действительным членом Академии художеств СССР. Мне дано звание народного художника РСФСР. Получил золотую медаль за выставку 1957 года и золотую медаль на международной выставке в Брюсселе [12] за портрет художника Сарьяна. Все это в наше трудное время играет роль положительную. Я Искусство ставлю вне этих наград<...>

11
В Центральном выставочном зале (б. Манеж) 26 декабря 1958 г. была открыта Выставка произведений изобразительного искусства социалистических стран.

12
Всемирная выставка в Бельгии была открыта в 1958 г.

56
11 ноября 1960
Сегодня были у меня в мастерской американский художник Рокуэлл Кент с женой (очень милая хорошая дама). Рокуэлл Кент после осмотра моих работ сказал, что это не только крупнейшее событие в посещении Советского Союза, т. е. видение моих работ, а является крупнейшим событием в его жизни, что такой силы реализма он еще не видал!!

Я его благодарил за хорошее мнение о моих работах и сказал, что мне приятно это слышать из уст такого большого художника, каким является Рокуэлл Кент.

За несколько дней до того, был американский миллионер и общественный деятель Роберт Даулинг. Тоже говорил очень много хорошего.

57

12 апреля 1961

И вот полет в Космос! Летит русский парень. В этом полете соединены — дерзновенный гений мысли и беззаветная отвага.

58

[*24 апреля 1961*]

Вчера, 23 апреля, был на концерте. Татьяна Николаева играла сонаты Бетховена: «Патетическую», «Пасторальную» и др. Исполняла она прекрасно. Какую душу имел Бетховен!

Музыку слушать надо чаще, а то душа черствеет. Из-за болезни я давно не слушал музыку.

59

[*4 мая 1961*]

Вчера, 3-го мая, был в Большом зале Консерватории. Исполнялись: Моцарт — Концерт № 22 для фортепьяно с оркестром, Чайковский — Концерт № 1 для фортепьяно с оркестром и Рахманинов — Концерт № 2 для фортепьяно с оркестром. Исполняла Татьяна Николаева, дирижер Рождественский, исполняли прекрасно. Меня поразили великие художники, такие родные и такие Великие, слушал с упоением.

Какой трагический мотив пронизывает Чайковского и Рахманинова, как это трагично, как прекрасно и как в конечном счете это страшно...

60

31 декабря 1961

<...>В этом году летом был в Италии. Опять увидел я Великих художников <...> Много передумал, опять был восхищен глубиной их духа, великой формой и великой красотой их произведений.

Познакомился с итальянским художником Ренато Гуттузо, написал с него портрет, портрет писал у него в мастерской.

В 1962 году, через полгода мне исполнится 70 лет.

61

Нью-Йорк

6 мая 1965

Ходили гулять по улицам Нью-Йорка. Глядели архитектуру из стекла и металла. Смело, легко и красиво стоят эти громады. Прямые линии, гладкие плоскости стекла, прорезанные прямыми линиями металла. Красиво, легко, смело. Я этого не знал. Смотрел зачарованный. Это фантастика, это великолепно!!!

62
15 мая [*1965*]

<...>Поехали на Всемирную выставку. Пошли специально в Испанский павильон. Здесь увидели прекрасного изумительного Эль Греко. «Благовещение» и «Крещение», особенно меня восхитило «Крещение», общий тон холодновато-серый и белый<...> Пламенем полыхают драпировки — огненно-розовые, синие и зеленые. Какая красота тона и живопись, пламень!!!

<...>Пошли в павильон Ватикана, там «Пиета» Великого Микеланджело из св. Петра в Риме. Прекрасно поставлена и прекрасно освещена, но мимо ее провозят на эскалаторной ленте довольно быстро.<...>

63
18 мая [*1965*]

Сегодня утром поехали к Д.Д.Бурлюку. Живет он приблизительно в 160 километрах от Нью-Йорка. Домик окружен небольшим леском. У дома встретила нас жена — Мария Никифоровна, потом вышел Бурлюк, согбенный, высохший старик, ему 83 года. Я был поражен его видом. Помню его в Училище живописи, ваяния и зодчества в 1912—13 гг., это высокий, грузный человек, похожий на Пьера Безухова.

Взгляд умный, открытый, голова ясная, память поразительная, он мне очень понравился. Жена добрая, хорошая, болезненная старуха. Сыновья живут отдельно.

Домик двухэтажный, весь завешан картинами, главным образом самого хозяина, есть и другие художники. Внизу, в небольшой комнате, у него мастерская, где он пишет сейчас букет цветов. Сели за деревянный стол, сбитый из толстых досок, чай пили, закусывали. Долго и очень хорошо беседовали, вспоминали Маяковского, Ларионова, Каменского и др., Училище живописи в Москве. Потом смотрели (помещение) вроде музея, где собраны картины, опять главным образом хозяина, есть и другие художники. Для него (музея) построили небольшое здание. Все окружено леском.

Бурлюк подарил нам <...> свой пейзаж. Он был на моей выставке и много хорошего говорил о моих работах.<...>

Бурлюк с женой провожали нас на машине верст тридцать. Распрощались, расцеловались, приехали в Нью-Йорк уже вечером.

64
Вашингтон
22 мая [*1965*]

Сегодня утром были в Белом доме, прошлись по комнатам и залам. Ездили на могилу президента Кеннеди. Потом поехали в Национальную галерею. Я еще раз поглядел Рафаэля, Боттичелли, Тициана, Тинторетто, Эль Греко, почертил с них. <...> К вечеру ездили к Мавзолею Линкольна. Мавзолей (архитектура) в дорическом стиле (колоннада). Сам Линкольн[13] — мрамор, фигура громадных размеров, сидящего. К Мавзолею ведет мраморная, очень высокая во всю ширину Мавзолея, лестни-

13
Автор памятника А.Линкольну в Вашингтоне — скульптор Д.Френч.


PAVEL KORIN
Dean of Soviet Painters

LOAN EXHIBITION

May 12 to May 31, 1965

Under Cultural Exchange Program of the U.S.A. and U.S.S.R.

You are cordially invited to attend the opening
and meet the artist on May 11th, 5-7 P.M.

HAMMER GALLERIES
51 East 57th Street, New York 22, N. Y.
Plaza 8-0410 Cable: HAMMERGALL, N. Y

Cover: Sketch for THE REQUIEM
State Tretyakov Gallery
Moscow
1935-1959

4. Титульный лист буклета выставки П.Д.Корина в Нью-Йорке. 1965

ца — все это довольно величаво, а особенно против громадного зеркала воды, дальше обелиск Вашингтона и еще дальше купол Капитолия. Все это расположено по одной прямой и окружено деревьями и зеленью. Впечатление большое.

Потом поехали смотреть парк — громадный лес в центре города.<...>

65
Вашингтон
23 мая [1965]

<...>Запишу здесь разговор об искусстве с Уолтоном 21 мая, у него в особняке. Во время посещения Национальной галереи, проходя один из залов, где помещалось американское искусство первой половины XIX века, очень скучное искусство и плохое, Уолтон сказал: «Этот зал напоминает Третьяковскую галерею». Я просил переводчицу ему сказать: «А я считаю, что Третьяковская галерея неизмеримо выше, а это плохо». Позже, за чаем он показал книгу, изданную в США о русском искусстве. Я просмотрел ее. В книге большое, главное место отведено М.Ларионову, Н.Гончаровой, К.Петрову-Водкину, П.Кончаловскому, времени «Бубнового валета», Малевичу, Кандинскому, Татлину и др. Всего несколько страниц Сури-

кову, Васнецову, Врубелю, Серову, Головину. Я спросил Уолтона, показывая на «Боярыню Морозову»: «Скажите откровенно, Вам нравится эта картина?» Он сразу ответил: «Нет, не нравится». Я показал «Петра Великого» Серова, спросил: «Нравится?» Он ответил: «Это любопытно, но...» — и пожал плечами. Я показал портрет Ермоловой — «Нравится?» Он ответил: «Да, нравится». Показал на Врубеля: «Нравится?» «Нет, не нравится».

Когда мы с ним ходили по Национальной галерее, он, показывая какого-то француза пошловатого и очень плохого, начала этого столетия, сказал: «Этот художник напоминает Вашего Врубеля». Я ответил: «Врубель — громадное дарование, прекрасный рисовальщик и талант его мужественный, а этот — пошляк».

И этот человек — Уолтон, человек большой культуры, был советником Кеннеди по делам искусства, человек очень хороший и добрый. Я ему сказал, что после очень большого просмотра ваших галерей и частных собраний, где масса французов: Матисса, Тулуз-Лотрека, Пикассо мне понятен ваш переход к абстракционизму и он мне кажется вполне законным и вытекающим из всего этого увлечения французами XX века. Он со мной согласился, расстались друзьями.

66
Нью-Йорк
30 мая [1965]

Сегодня до обеда ездили на пароходе по Гудзону. Ехали мимо Нью-Йорка, мимо этих каменных громад, которые стоят кучами, мимо Уолл-Стрита к статуе Свободы. В этом месте Гудзон становится очень широким, здесь на островке прекрасно стоит статуя Свободы [14], а на противоположном берегу высятся громады Уолл-Стрита. Река и это место поражают красотой и широтой, а человеческое творчество — размахом. Очень величаво. Потом проехали под Бруклинским [15] и другими мостами. Размах! Объехали кругом Нью-Йорк, сошли с парохода в том же месте, откуда выехали.<...>

14
Статуя Свободы была установлена 28 октября 1886 г. Скульптор Ф.Бартольди.

15
Бруклинский мост был построен в 1869—1883 г. Архитектор Дж. Реблинг.

67
9 июня 1965 на пароходе

В 5 часов ходили гулять по городу, по Касабланке. Смотрели арабов и лавочки, где они торгуют чеканными блюдами и кувшинами, другими вещами.

Женщины, лица их завешаны паранджой, только глаза и брови открыты. Какие глаза, какие брови!! Помню одну красавицу изысканно одетую, как она шла! Потом эту красавицу в сопровождении двух дам, тоже красивых, водили по нашему пароходу, показывали его им. Увидел красивые глаза Востока. Завтра Гибралтар.

68
Гибралтар. На пароходе
10 июня 1965

Сегодня в половине восьмого пришли в Гибралтар. Почертил немного. Гибралтар, берега Испании и вдали в тумане берег Африки. Погода дивная. В час дня плывем

дальше. $5^1/_2$ часов. Плывем по Средиземному морю. Влево от нас в дымке гористые берега Испании. Когда отъезжали от Гибралтара, какое живописное видение открылось: дивного тона пепельный Гибралтар, а море красоты неописуемой. Темно-сине-пепельный с мощными бликами волн, а красота, красота великая и торжественная!

Писать надо мощно, красиво, торжественно...

69
Остров Майорка
11 июня [*1965*]

Утром приплыли в Пальму. Сейчас гуляем по Пальме. Были в кафедральном соборе. Готика. Начало (строительства) собора XII в., а в основном XIV век. Собор большой, витражи, архитектура. Настроение глубокое и торжественное. Художники, в Соборы!!!

Сейчас сижу на прекрасном бульварчике<...>, потом поедем на пароход.

70
Неаполь
14 июня [*1965*]

Утром были в Национальном музее. Смотрели античную скульптуру, помпейские фрески и мозаики, дивную бронзу. Бронза изумительна, прекрасные мозаики. «Битва Александра с Дарием», смальта очень маленькая — 2—3 миллиметра в квадрате, как дивно рисована и какой реализм!

После обеда поехали на автобусе осматривать Неаполь. На набережной, около Аквариума новый конный монумент на узком высоком постаменте великолепный. Могучие, обобщенные формы, силуэт. Превосходно, великолепно. Радость, что есть искусство, есть художники.<...>

71
Неаполь
15 июня [*1965*]

Утром были в Национальной галерее <...> Опять стояли перед Тициановым портретом Павла III с племянниками, — какая живопись! Какой обобщенный реализм. Смотрел гениальный картон Рафаэля — «Моисей перед купиной» <...> Как мне противна иезуитская живопись XVII века! А ужас в нижнем этаже — XIX век, вот смертельный ужас!<...>

72
Рим
22 июня [*1965*]

<...>Заведующий отделом культуры при посольстве И.В.Петров и мы поехали в бывшую мастерскую А.А.Иванова<...>

Ее занимает художник-абстракционист. Дома его не оказалось, но нам открыл и показал мастерскую Иванова слуга художника. Да, это мастерская Иванова, где он писал свое гениальное творение — «Явление Христа народу», где совершил свой жизненный подвиг <...> Где

у него бывали: Гоголь, А.С.Хомяков, Герцен и др.<...> И вот я стою в этом Великом святилище Великого художника. А кругом абстракционистское безобразие бездарного художника. В центре большой холст, что на нем намазано, наклеено всякой рухляди...

Поблагодарили мы старика слугу и вышли из мастерской<...>

73
Милан
4 июля [*1965*]

<...>Поехали в Санта-Мария делле Грацие, смотрели Великую руину — «Тайную вечерю» Леонардо. В войну бомбежкой все было разрушено, чудом уцелели две стороны противоположные, на одной «Тайная вечеря», а на другой «Распятие». Там выставлены фотографии разрушений.

После С.Мария делле Грацие <...> повезли на новое кладбище. Какой кошмар! Здесь памятники второй половины XIX в. и XX в. Мещанская велеречивость, мера и вкус утеряны, утеряно и искусство. Так гадко, так плохо. Бр-рр...<...>

74
Париж
10 июля 1965

<...>Пошли в музей импрессионистов. Музей этот на площади «Конкорд» в Тюильри. Музей превосходный, но импрессионисты оставили меня довольно холодным. У них большие достижения в колорите, особенно в пейзаже, но они натуралистичны, нет у них взлета. Из музея импрессионистов пошли через Тюильри к Лувру. Какой размах есть в Париже. Какой такт у французского Гения! Да, такт, и этот такт ему не изменяет и в XIX веке. Благородная мера эта сказывается особенно в монументах. Насколько же плохи и претенциозны монументы второй половины XIX века в Италии и Германии. Париж — прекрасное создание французского, галльского Гения. Слава ему!!!

Такт и красота неотъемлемы и у импрессионистов. Искусство их прекрасно!

75
12 июня [*1965*]

Утром поехали в Музей Бурделя. Музей находится на улице Антуана Бурделя. Здесь я увидел, какой Великий художник Бурдель, великий патриот и гражданин Франции и Человечества. Как прекрасны, величавы, возвышенны его «Франция», «Жанна д'Арк» — эта величайшая святыня Франции <...> Я получил наслаждение от пребывания в этом святилище Великого художника.

Письма П.Д.Корина

Из писем жене, П.Т.Кориной, 1931—1932 годов[16]

Рим
8 ноября
1931

<...>Никто из великих художников не передал Италию лучше Иванова. Иванов — великий русский художник, великий художник Италии! А как рисовальщик, как художник формы, он равен самым величайшим, и многих-многих великих он оставляет далеко позади себя. Только здесь в Италии, в Риме, я понял во всем размере, какой великий Иванов художник!<...>

16 Публикуется по книге: П.Д.Корин. Письма из Италии. (Составитель, автор вступительной статьи и примечаний А.А.Кулешов). М., Изобразительное искусство, 1981.

Рим
11 ноября
1931

<...>Комната Рафаэля[17], где находятся «Афинская школа», «Диспут», «Парнас» и изумительный потолок с сивиллами, — вершина Рафаэля. Какие краски! Особенно необыкновенный синий тон. Здесь Рафаэль светлый, ясный — настоящий «божественный» Рафаэль. Потолок Микеланджело[18] — это сверхчеловеческое, там все гигантское. Гиганты суровые, непреклонные — пророки и сивиллы. Жесты у них какие-то трагические, и задумывались они как-то сурово и трагично. Такой воли, такой силы и вместе такого пессимизма в мировой живописи еще нет. Как <...> я счастлив, что наконец все это увидел, увидел и восхитился, и восхищение мое беспредельно<...>

17 В Ватикане Рафаэлем исполнены фрески для залов папского дворца: «Диспут», «Афинская школа», «Парнас», «Мудрость, Мера и Сила» и др.

18 Имеются в виду роспись потолка Сикстинской капеллы. Фрески плафона (1508—1512) и «Страшный суд» (1536—1541) на алтарной стене исполнены Микеланджело.

Рим
26 ноября
1931

<...>Сегодня с половины десятого до часу работал в Сикстинской капелле, а после часа пошел в пинакотеку. Захотелось поглядеть «Преображение» Рафаэля, его «Мадонну ди Фолиньо» и Караваджо. Поглядел, еще раз подосадовал, что на «Преображении» и «Мадонне Фолиньо» столько грязи и отвратительного буро-желтого лака. Еще раз поудивлялся великому мастерству Рафаэля. Рядом тут Джулио Романо, каким он кажется маленьким и жалким по сравнению со своим Великим учителем!

Хожу я здесь <...> и все вспоминаю Иванова, как он учился у Рафаэля и как сам стал таким же Великим и Гениальным художником, как Рафаэль. А как он любил Рафаэля, как его изучал! Иванов жил «в высокой тишине Рима» (это его выражение) 28 лет.<...>

Рим
5 декабря
1931

<...>Сегодня <...> день прошел так: утром поехали в Ватикан, до половины второго я работал, потом пошел в комнаты Рафаэля, а перед этим минут десять смотрел в Сикстинской потолок. Как я их гляжу, как я в них впиваюсь. Какие они великие мастера! У них был великий пафос искусства. У Рафаэля вся комната, где «Афинская школа» и «Диспут» вместе с дивным потолком по краскам напоминают «Троицу» Рублева. Такие же

дивные синие тона, дивный розовый тон и тоже дивные лиловатые и коричневые. Рисунок — совершенство. А главное — величие гения. Словом <...>, двух величайших художников я здесь вижу во всем их величии. Тут же рядом с рафаэлевскими комнатами комната, где картина-фреска «Битва Константина с Максенцием». Здесь работали ученики Рафаэля во главе с Джулио Романо. Мастерства много <...>, а нет меры, нет простоты, нет величия того содержания, что в Сикстинской капелле и в комнатах Рафаэля; да и рисунок и форма неизмеримо ниже. А предшественники: Беато Анджелико, Пинтурикккьо, Перуджино, Боттичелли — какие они дивные! <...>

Рим
16 января
1932

<...> Утром были в церкви Сант-Иньяцио[19], это колоссальный храм, в нем на страшной высоте находится знаменитый плафон Андреа Поццо[20] — мастер XVII века (аббат-иезуит), знаменит еще как теоретик плафонной и купольной перспективы. Плафон этот размеров таких: 50 шагов длины и 25 шагов ширины. Что в нем делается! Колоннады уходят вверх, трудно различить, где кончается настоящая архитектура, где начинается писаная. Фигуры висят, кувыркаются, летают во всевозможных положениях и ракурсах. И как они сделаны! Как рисованы! Как писаны!!! Словом, это предел живописного мастерства. Да там не один этот плафон им написан, а расписан весь храм. Архитектура пышная. Много скульптуры, статуи огромные. Там же стоит дивная модель купола этого храма. На Корсо еще зашли в одну церковь. Потом пошли в галерею Дориа, но она оказалась закрыта. Там находится портрет Иннокентия X Веласкеса. Мы в ней были, хотели попасть еще. Хотели попасть в палаццо Фарнезе, посмотреть фрески Аннибале Карраччи, но оно сегодня для осмотра закрыто, будет открыто завтра от 11 часов до 12 часов дня. Пойдем туда завтра.

19
Построена в 1625—1685 гг. Фасад — А.Альгарди, интерьер — О.Грасси.

20
Андреа дель Поццо (1643—1709) — живописец и архитектор барокко. Алтарь и фрески в церкви Сан Иньяццо исполнены им в 1685—1699 гг.

Пошли в галерею Корсини. Еще раз посмотрел дивный портрет Генриха VIII работы Гольбейна. Как у него разделана парча на одежде! Портрет замечательный. Посмотрел Беато Анджелико, Эль Греко, Фра Бартоломмео «Св. семейство» — дивная вещь. Посмотрел изумительный, исключительный портрет «Стефано IV Колонна» работы Бронзино. Хорош у Тинторетто «Св. Иероним», особенно мне понравился в этой картине тон шляпы и плаща. Замечательный Строцци — очень живописный. Видел здесь эскиз плафона Андреа Поццо, о котором я только что писал. Эскиз поражает мастерством. Да, еще заходил в храм Иль Джезу[21].

Там тоже работы Поццо; здесь скульптура перемешана с живописью, трудно различить, где кончается одна и начинается другая. Размеры колоссальные, роскошь предельная. Мастерство тоже предельное. <...>

21
Роспись плафона церкви Иль Джезу (1568—1584) исполнял Ж.Б.Баччиччо, а не А.Поццо.

Рим
17 января
1932

<...> Пошли смотреть фрески Аннибале Карраччи[22]. Фрески дивные, конечно, это не Микеланджело и не Рафаэль, но дивный, прекрасный, серьезный талант. Как он владеет фреской! В смысле законченности и красоты исполнения они поразительны и единственны. Как он прекрасно рисует и как он дивно мягко пишет! Колорист сдер-

22
Речь идет о фресках во дворце Фарнезе (1597—1604) на стенах и плафоне галереи.

жанный, благородный. Словом, я не ожидал этого встретить. И этот дивный, благородный художник был гоним и жил в нужде! Для меня — это открытие, земной поклон от меня новому, прекрасному, благородному артисту! <...>

2 февраля
1932

<...> Приехали в Помпеи, взяли гида и пошли осматривать. Любопытное зрелище этот мертвый город, который пробыл под землей около двух тысяч лет. Улицы узкие, вымощенные камнем, крупными плитками неправильной формы. Дома без окон на улицу, окна выходят во двор. Заходили в дома. Особенно замечателен Дом Веттиев, здесь много сохранилось живописи (фрески). Одна комната замечательна, общий тон красный с черным. Какой красный тон! Изумительно сделаны мелкие фигуры детей и животных. Общее декоративное убранство просто, изящно. Крупные фигуры сделаны слабее. Осмотрев город, пошли в виллу Мистерий [23], она тут же рядом. Проходили тем местом, которое Брюллов взял для своей «Гибели Помпеи». В вилле Мистерий очень хороша по тонам живопись одной комнаты. Фигуры большие и здесь, писал их художник, правда, не первоклассный. Тона изумительны, особенно красный, слабее рисунок и форма. Виллой Мистерий мы и закончили осмотр Помпеи.<...>

23
Вилла Мистерий получила название по одному из сюжетов росписи, где изображены таинства, связанные с культом Диониса (I в. до н. э.).

Сицилия
Чефалу
9 февраля
1932

<...>В Чефалу мы приехали в 11 часов утра; это город в 67 километрах не доезжая Палермо. Здесь мы слезли и пошли в город. Городок на берегу моря очень маленький с узенькими уличками и с дивным собором романского стиля XII века. Башни по бокам портала XV века. Внутри в главной апсиде византийские мозаики XII века. Мозаики прекрасные, и архитектура этой апсиды величественная. Она узкая и очень высокая. <...> Какие масштабы! Впечатление грандиозное. Мы сегодня были там два раза и уже начали с апсиды работать. Вечером попали туда, сидели, работали, в это время играл орган. Что за художники были, какая в них была сила, какой творческий пафос! Впечатление я сегодня получил неизгладимое. Эта узкая, колоссально высокая апсида с великими мозаиками стоит у меня перед глазами.

<...>Над городом Чефалу стоит очень высокая скала с отвесными стенами и на ней средневековая крепость. Вообще весь городок производит средневековое впечатление.<...>

Сицилия
Палермо
12 февраля
1932

<...>В 9 часов утра мы отправились на трамвае в Монреале. Это приблизительно километров пять от Палермо. Трамвай шел в гору, шел медленно, а в одном месте ему подниматься помогал маленький паровичок. Вид открывается чудесный. Огромная долина между горами вся в садах. Горы были очень красивы, было немного облачно, а это придавало живописность. Тепло, как у нас летом. Около десяти часов приехали в Монреале. Пошли прямо в собор [24]. <...>Я как вошел в него, у меня невольно вырвалось: «Ох-хо-хо! Вот это так здорово!» Собор колоссальных размеров, весь в мозаике, и какой мозаике! В главной апсиде, на страшной высоте, огромных размеров, страшный, суровый Пантократор. Три нефа, три

24
Собор в Монреале построен в 1174—1189 гг., мозаики в интерьере исполнены в годы постройки и в первой половине XIII в.

апсиды. В боковых апсидах огромные фигуры апостолов, в одной Петра, в другой Павла. По стенам сцены из Евангелия. Под Пантократором, в апсиде на престоле Богоматерь, ангелы и святые. По бокам Пантократора мистические, страшные шестикрылые серафимы. Впечатление величия и торжественности. Что за художники создавали это! И они безымянные. Такой силы, такой монументальности я еще не видывал в искусстве! Как я рад, что мы сюда приехали и все это увидели. Что за великое искусство!!!

В смысле тонкости и художественности самые высокие мозаики — в Чефалу, но и здесь они изумительны, а потом колоссальность размеров и цельность впечатления. Весь собор в мозаике.<...>

Ассизи
17 апреля,
утро

<...>Утром зашли в церковь Санта-Кьяра, там остатки — фрагменты старой росписи. Затем пошли в Сан-Франческо. Здесь живопись Джотто в верхнем и нижнем храме. Мы сначала пошли в верхний. Архитектура внутри дивная и украшена дивной, гениальной живописью Джотто.

<...>По обе стороны нефа идет живопись, изображена жизнь Франциска Ассизского. Я не думал, что живопись так изумительна. Я представлял ее архаичной, немного с мертвечиной, а она вся светлая, живая, человечная. Большая ясность и спокойстие — сила великая.

Великий Данте был другом Джотто, и Джотто был достоин этой дружбы. Данте про него сказал, что он возродил искусство древних. Да, Джотто первый через тысячу лет сделал искусство человечным. Это мастер, который двигает искусство на столетия. Его предшественники тут же — кажутся изуверами. Как<...> хороша его живопись! Как он вычерчивает на своих картинах архитектуру! Краски светлые, ясные.

Нижняя церковь расписана Джотто с учениками. Церковь с низкими сводами. В центре над алтарем четыре картины написаны самим Джотто.

В картине «Обручение Франциска с Нищетой» фигуры Христа, Франциска и Нищеты прямо изумительны. Какая простота и какое благородство! Тон ризы Христа голубой, как у Рублева на «Троице». Рисует Джотто замечательно, экспрессия в лицах великая.<...>

Пиза
23 апреля
1932

<...>Утром поехали в собор. Осмотрели его. В нем находится кафедра работы Джованни Пизано (кажется, он сын Никколо Пизано), кафедра — замечательная. Я сделал две зарисовки с частей ее. Потом пошли в баптистерий (он тут же рядом), в нем находится знаменитая кафедра Никколо Пизано. Пиза — родина Никколо Пизано и Джованни. Обоим им в Пизе поставлены памятники.

Из баптистерия пошли в Кампосанто. Находится рядом. Это здание колоссальное, все расписано фресками. Здесь Орканьи [25] «Триумф смерти». Гениальная, великая картина, размеры ее огромные: в два раза больше ивановского «Явления Христа народу». Это одно из самых сильных и потрясающих впечатлений у меня в Италии. Какой-то гигант писал эту фреску. Сила великая и жуткая. Немного даже дикая сила. Содрогаешься, глядя на

25
Фрески Кампосанто (XIV—XV вв.), по последним данным, не являются работой Орканьи.

эту картину. Великая, единственная в своем роде картина! Пессимизм здесь доведен до пафоса. Вровень с великими соборами готики стоит эта вещь. С «Адом» Данте вровень — какой великий художник!<...>

Флоренция
2 мая
1932

<...>Утром пошли в монастырь Сан-Марко. Это бывший монастырь доминиканцев, в нем был монахом Беато Анджелико и другой художник Фра Бартоломмео.

5. Страница из письма П.Д.Корина жене
6 мая 1932



И, наконец, в нем был настоятелем Савонарола. В монастыре находится его комната, где стоит стол, лежат его книги и разные вещи. Тут же висит его портрет работы Фра Бартоломмео. Но самое главное в монастыре это живопись Беато Анджелико. Несколько комнат занято его образами. Какие вещи. Сколько в них поэзии. Какие дивные пейзажи! Краски радостные, светлые. Ангелы и святые среди цветов у него водят хороводы. В монастыре очень много келий, и в каждой келье Беато Анджелико написал по картине, его картины в коридорах и во дворике под аркадами. Какой он дивный художник! Есть там Гирландайо «Тайная вечеря». Фра Бартоломмео — большая вещь «Мадонна со святыми», только в рисунке. Как она мастерски нарисована! В монастыре два дворика с аркадами, архитектура их принадлежит Микелоццо — начало XV века. Дворики дивные.<...>

Венеция
14 мая
1932

<...>Утром сегодня пошли в Академию. Видел я великие чудеса живописи. <...> В Академии «Чудо св. Марка» Тинторетто. Это что-то необычайное, это самое великое его создание. Какая живопись и как все рисовано! Живопись великая, грозная живопись! Тициан, «Пьета» — великая картина. Живопись потрясающая. В Академии же третье чудо живописи — «Пир в доме Левия» Веронезе. Как эта картина написана! Среди колоннад ходят живые люди. Как они одеты, какие краски! Размер этой картины — 20 аршин.

Из Академии пошли в церковь Фрари [26]. Здесь Тицианово «Вознесение Марии». Ну <...> я пришел в такой восторг, что у меня в голове все встало «вверх ногами». Это величайшее создание Тициана. Живопись могучая, гигантская живопись. Какие позы, силуэты, краски! Что за рука водила этой кистью! Какой великий стиль! Опять размеры ее 6 аршин и около 12 аршин высоты. Во Фрари же находится другая картина Тициана — «Мадонна Пезаро», дивная картина. Самая лучшая вещь Джованни Беллини, алтарный образ, мадонна со святыми, там же.

Из Фрари пошли в Сан-Рокко [27]. Здесь Тинторетто записал сотни сажен и как записал! Великим, могучим талантом он здесь выступает. Из Сан-Рокко пошли в Сан-Себастьяно [28]. Здесь Веронезе. Словом<...>, насмотрелся я сегодня Великих венецианцев, насмотрелся Великих чудес живописи. Как я доволен, что все это увидел. Но устал, устал до изнеможения. Еле сижу. <...> Завтра сходим на центральную почту. Вечером начал писать собор Сан-Марко. Писал до темноты. Да, во Фрари находятся могилы Тициана и Кановы.

26 Церковь Санта-Мария Глориоза деи Фрари (1338—1443). В интерьере — «Вознесение Марии» (1516—1518) и «Мадонна Пезаро» (1526) Тициана. В капеллах — триптих Джованни Беллини.
Надгробия Тициана и Кановы.

27 Скуола Гранде ди Сан Рокко (1515—1550).
В интерьере — пятьдесят шесть полотен Тинторетто (1565—1588).

28 Церковь Сан-Себастьяно (1544 — 1548), архитектор А.Скорпаньино. В интерьере — росписи Веронезе (1555—1570) и его гробница.

15 мая,
вечер

<...>Вчера я нагляделся великих чудес живописи, созданных гениальными талантами. Сегодня нагляделся на то страшное убожество, которое теперь, по недоразумению, называется искусством. Из новой галереи, где малявинские «Бабы» и где очень мало хорошего, прошли на Международную выставку живописи и скульптуры [29], где участвуют почти все европейские страны. Обошли мы множество павильонов, занятых картинами. Тоскливо как-то стало. Такого упадка, вернее, отсутствия искусства, история человечества еще не знала. Жутко: искусства больше нет. Вот <...> какие невеселые сегодня впечатления. <...>

29 Речь идет о Международной художественной выставке — Биеннале (основана в 1895 г.), проходившей в Венеции каждые два года.

Париж
3 июня
1932

<...> Сегодня утром пошли в музей Гиме [30] (в нем восточное искусство), пришли туда в половине одиннадцатого, а музей открыт с 12 часов. Пошли на выставку Салона [31]. <...> Это выставка в несколько тысяч картин, площадь занимает колоссальную. Огромный зал отведен под скульптуру. Впечатление скверного мещанского кладбища. А бесконечные залы с картинами — тоскливая навязчивая пошлость. Такого убожества, такой пошлости и в таком потрясающем количестве я еще не видел. Как оазис среди пустыни, почему-то тут приютилась комната с картинами художников-французов середины и конца XIX века. Тут Бастьен-Лепаж — «Сенокос», очень хорошая картина. Скромная, серьезная, хорошая живо-

30 Музей Гиме — назван именем лионского коллекционера-путешественника Э.Гиме. Создан на основе его коллекции в Лионе (1879), позже перевезен в Париж. После пополнения коллекции размещен в новом здании и открыт в 1885 году. В собрании скульптура, миниатюра, произведения прикладного искусства Индии, Китая, Японии, Вьетнама, Индонезии, Тибета.

31
Салоны — художественные выставки, проводимые периодически в Париже с 1699 г. в Лувре, с 1863 — ежегодно.

пись. Из Салона пошли на выставку Гюстава Доре, там же помещается и музей живописи. Это здание Петит Палас, а Салон — здание Гранд Палас. В музее много Курбе, в большом количестве он производит неприятное впечатление. <...>

Париж
7 июня
1932

<...> Сегодня мы ходили по выставкам современных французских художников. Были в другом Салоне, где выставляются наиболее передовые и признанные художники. Выставка большая. Плохо <...> до последней степени. Буквально не на чем остановиться. Убожество полнейшее. Ходили по маленьким выставкам при магазинах, куда художники ставят свои картины на комиссию. Здесь всюду то же самое. Наконец попали на выставку импрессионистов, которые будут продаваться с аукциона. Здесь много вещей хороших: Сислей, Ренуар, Сезанн, Ван Гог, Коро и другие. <...>

Париж
12 июня
1932

<...> Сейчас только что вернулись из Шартра. Это город в 80-ти километрах от Парижа с дивным готическим собором [32]. Ездили на автомобиле с сотрудниками нашего полпредства. Какой изумительный собор! Какие величественные порталы. Все они наполнены каменными фигурами, которые таинственно ютятся на выступах и по сводами. Все живые, все о чем-то думают и грезят. Одна башня дивная, архитектура с картины Яна ван Эйка. Всюду каменные изваяния — странные и таинственные. Ветер и время оставили на них свои следы и придали им еще больше обаяния. Что за диво! Какая великая — живая архитектура! А внутри какие цветные окна! Такая тонкость рисунка и такой изумительный колорит, что это настоящее чудо и волшебство. Внутри полумрак, когда мы вошли, играл орган. Около собора ютятся маленькие старые домики. Собор огромный, городок маленький. <...>

32
Готический собор в Шартре после пожаров построен в 1260 г. Достройки велись в XIV—XV вв. Витражи XII—XIII вв. Боковые порталы украшены скульптурой XIII в.

Париж
15 июня
[1932]

<...> Весь день сегодня провел в Лувре, сделал акварель с Веронезе «Брак в Кане». Это огромная картина — 15 аршин ширины, написана изумительно. Какой колорит, какая живопись! Движения, позы — все сделано с величайшим художественным тактом. Вот это настоящие Великие Мастера. А вот из-за «великого» Пикассо нам придется здесь остаться на день лишний. Завтра будет вернисаж, но вход только по пригласительным билетам, у нас нет этих билетов, пойдем послезавтра. С Веронезе я акварель сделал только с части картины — фрагмент. Стоял на ногах, держа в руках альбом и все свои инструменты, пять часов. <...> Какие тут красные, розовые, синие и зеленые тона — просто чудо! Очень мне хочется сделать еще акварель с Тицианова «Положение во гроб». Это такая изумительная и гениальная вещь, такая в ней опять великая живопись! А Рембрандт какой здесь! Автопортрет с белой повязкой на голове и св. Матфей, обе вещи большого размера, в натуру! <...> Как они мне нравятся, я поражаюсь, как человек мог сделать такие вещи. <...>

Берлин
21 июня
1932

<...> Утром пошли в Национальную галерею[33], где живопись немецких художников XVII—XVIII и XIX веков. Видел там знаменитых немцев: Корнелиуса, Овербека, Шадова, дальше: Менцеля, Бёклина, Маре и Ленбаха. Видел Уде. В общей сложности живопись этих знаменитых немцев восторга не возбуждает. Французы этого же времени гораздо больше художники. В живописи наших передвижников много немецкого. Французы, когда и плохо пишут, все-таки остаются артистами. Целый день мы пробыли в этой галерее, тоскливо становится от такого художества. Да еще сходство наших крупных передвижников с этим художеством тоже не веселит. Много литературы, много всяких «содержаний», мало художества. <...>

33
Национальная галерея в Берлине (построена в 1869 г. архитектором Ф.А.Штюлером и Г.Штраком) — собрание немецкой живописи и скульптуры XVIII—XX вв. Ныне входит в состав Государственных музеев в Берлине (ГДР).

Берлин
22 июня
[1932]

<...> Мы только что вернулись из Дрездена. Видел я <...> «Сикстинскую мадонну», видел идеал чистейшего художества. Рафаэль в ней так же велик, как в станцах в Ватикане. Я рад, что под конец путешествия увидел такого Рафаэля. Высочайшее художественное благородство в ней. Она так знаменита, что я боялся идти к ней. А она лучше всяких похвал и всяких слов о ней. Видел Тициана «Динарий кесаря» — изумительно! Какой розовый тон. Дивный Веронезе, особенно его «Брак в Кане». Рембрандт — «Автопортрет с Саскией» — ох, здорово! Какой Вермер Делфтский! Ян ван Эйк, Гольбейн. <...> Много голландцев, и очень хороших. Словом, галерея замечательная. <...>

А.М.Горькому[34]
Москва
31 мая
1935

Дорогой Алексей Максимович!

От всей души благодарю Вас. 2-го июня я еду в Париж, в Лондон, а потом в Италию к Тициану на выставку, к великим Мастерам.

Буду работать. Надо оправдать Ваше доверие к моим силам и Ваши заботы обо мне. В августе месяце я буду в Москве и, если у Вас будет время и желание, буду просить Вас попозировать мне для портрета. До свидания! Желаю Вам здоровья.

Павел Корин

34
Письма (собственноручные копии и черновики) хранятся в Музее-квартире народного художника СССР П.Д.Корина. Ранее не публиковались.

А.М.Горькому
Венеция
11 июля
1935

Дорогой Алексей Максимович!

Пишу Вам из Венеции, куда попал после Парижа и Лондона, по пути был в Милане.

В Париже выставка итальянского искусства, по количеству представленных на ней шедевров, исключительна. В Лондоне смотрел Фидия, Веласкеса, Веронезе. Англичане мне не понравились.

В Венеции три Гения-Титана живописи — Тициан, Веронез и Тинторетт восхищают меня беспредельно. Они человека, природу, краски — тона и все вещи воспринимали и чувствовали в каком-то повышенном градусе. Тинторетт поражает еще размахом своего великого мастерства. Он мощной живописью заполнил сотни квадратных сажен. Подлинной героикой веет от его полотен. Великий Мастер!

Из Венеции я поеду во Флоренцию, из Флоренции в Рим, а из Рима вернусь сюда в Венецию, чтобы здесь немного поработать.

С Надеждой Алексеевной мы посмотрели Венецию и она сегодня едет домой. Алексей Максимович! Бесконечно Вам благодарен за Ваши заботы обо мне, Вы устроили мне эту поездку. До свидания! Желаю Вам всего хорошего. Хочется мне написать портрет с Ромэн Роллана [35].

Павел Корин

35 Замысел осуществлен не был.

М.В.Нестерову
Рим
26 июля
1935

Дорогой Михаил Васильевич!

Пишу Вам из Рима, где я живу уже неделю. Почти каждый день бываю в Ватикане. Часами я простаиваю, погруженный в созерцание трагических образов, оставленных на потолке Сикстины Великим гневным Мастером (Гением) [36]. Никогда и нигде живопись не поднималась на такие вершины духа и формы. Отдыхать иду к Рафаэлю — к гармонии, чистейшему художеству.

Два раза был в галерее Дориа [37], вот сегодня в полнейшем одиночестве провел 1,5 часа перед Иннокентием X Веласкеса [38]. Какое предельное Мастерство, какая могучая живопись, а тональность всего портрета, она приводит в трепет при первом взгляде. Розовый тон — какой тон! А какой образ, какая правда о человеке, облеченная в высочайшую художественную форму! Этот образ, он стоит на уровне великих образов Шекспира. Был у «Моисея» и еще пойду, чтобы еще раз увидеть его гневный взгляд, его пламенное чело, его плотно сжатый рот, его великие формы.

На заходе солнца был на Аппиевой дороге, шел я по ней зачарованный между пиний, кипарисов и руин. Из Кампании смотрел на Кампанию, на акведуки, на город, на Купол, смотрел и вспоминал великих мечтателей, которые также в час заката смотрели на Великий Древний Рим.

Михаил Васильевич, каждый день здесь мною прожитый, я ценю как величайший дар, как величайшее счастье. В 1911 году мне, палешанину-иконописцу, выпало большое счастье встретиться с Вами, Вы бросили мне в душу Ваш пламень, Вы виновник того, что я стал художником.

От всей души, отсюда из Рима, Вас благодарю. До скорого свиданья! Будьте здоровы, привет Екатерине Петровне и всем.

Павел Корин

P. S. В Риме проживу еще три дня, а потом, если у меня останутся деньги, на два дня поеду в Венецию, из Венеции на день в Вену и домой, числу к 5-му августа буду дома в Москве.

36 Имеется в виду Микеланджело как автор фресок Сикстинской капеллы.

37 В собрании галереи Дориа-Памфили (основана в XVII в.) — коллекция скульптуры и живописи XIV—XVIII вв. До настоящего времени является частным собранием.

38 О «Портрете папы Иннокентия X» (1650) Диего Веласкеса Корин писал Прасковье Тихоновне из Рима 30.10.31 г.: «<...> Портрет гениальный. По силе и правдивости я такого портрета еще не видел. Перед этим портретом все портреты кажутся нескладными, фальшивыми <...>» (П.Д.Корин. Письма из Италии, с. 59).

М.В.Нестерову
Палех
1 сентября
1935

Дорогой Михаил Васильевич, пишу Вам из Палеха, где мы с Пашей живем две недели и отдыхаем очень хорошо. Я окреп, думаем пожить здесь еще дней десять. В дождливые дни сижу дома и занимаюсь композицией своей будущей картины, в хорошую погоду лежу на солнце, гуляю. Вот сегодня с Пашей ходили в ближайший лесок, собирали грибы.

Как Ваш портрет с Ивана Петровича [39]? Когда кончите? Я все еще живу под впечатлением своего путе-

39 М.В.Нестеров в это время писал второй портрет И.П.Павлова (1935, ГТГ). Первый портрет написан в 1930 г. (ГРМ).



6 Н.А.Пешкова и П.Д.Корин. 1930-е гг. Москва

шествия. Здесь в тиши — в Палехе вспоминаю. Месяц тому назад я утром в Сикстине стоял перед Микеланджело, а вечером сидел в траттории на Пьяцца Навона, смотрел на дивную площадь и на итальянцев. А Флоренция! А Венеция! где я восхищен Великим Тинторетто был, Веронезом любовался и Тицианом поражен, а вечером качался на гондоле. Италия, Италия!!!

А теперь я в Палехе в своем родном гнезде сижу и Сергея Сергеевича не боюсь, а если он хочет ругаться и злиться, пусть злится.

Желаю Вам написать портрет с Ивана Петровича, желаю Вам полной удачи и здоровья. Паша Вам кланяется. До свидания! Если удобно, прошу передать от меня привет Ивану Петровичу.

Павел Корин

М.В.Нестерову
Палех
19 сентября
1935

Дорогой Михаил Васильевич! Сегодня мы получили письмо от нашей Поли и из него узнали, что Вы в Москве и беспокоитесь о нашем существовании. Я Вам в Колтуши послал письмо, не знаю, получили ли Вы его. Послал как-то письмо и Екатерине Петровне в ответ на ее письмо. Вы в Москве, значит портрет Ивана Петровича Вами кончен? И вы теперь его показываете? Хочется скорее посмотреть портрет и Вас увидеть. Я здесь целый месяц на бумаге устраиваю смотры и вожу во главе с Михаилом Кузмичом своих хромых, слепых и убогих стариков по кремлевским соборам и по площадям, наконец привел их внутрь Успенского собора, где они на фоне ве-

личественной архитектуры выстроились в боевом и торжественном порядке.

Отдохнули мы здесь хорошо. Нога моя, боимся верить, *заживает!* Тут из нее косточки маленькие лезли и куда-то исчезли. Теперь краснота прошла и ранка уменьшается. Ногу чувствую здоровой. Я бы этим поганым эскулапам головы поотвертывал!..

Проживем здесь еще несколько дней, числу к 25 сентября будем в Москве. Как приедем, явимся к Вам. До свидания! Желаю Вам здоровья — привет Екатерине Петровне и всем.

Павел Корин

Паша кланяется всем.

А.М.Горькому
Москва
23 марта
1936

Дорогой Алексей Максимович!

Поздравляю Вас с днем Вашего рождения, желаю Вам здоровья и сил для Вашей работы. Посылаю это поздравление с Надеждой Алексеевной, которая за два месяца живописного труда устала здорово и едет к Вам отдыхать. Успехи в живописи у нее большие, а главное — появилось строгое, вдумчивое отношение к делу. Я свою работу понемногу делаю, кое-что написал новое. Получил холст для картины [40], заказал подрамник, скоро можно будет начинать. Нога моя меня почти не беспокоит, но свищ открыт и гноится, сейчас операцию делать не буду. Чувствую себя бодро и хорошо.

До свидания!

Жена Вас поздравляет и кланяется.

Павел Корин

40 Холст для картины «Уходящая Русь» был изготовлен по специальному заказу в Ленинграде.

М.В.Нестерову
Москва
24 августа
1936

Дорогой Михаил Васильевич! Как Вы там отдыхаете, как себя чувствуете? Я уж все еще нахожусь в недрах Успенского собора [41]. Не ругайтесь, послезавтра кончаю и уезжаю на неделю в Горки. Намучился я в Успенском соборе здорово, но как-то стал немного разбираться в своем фоне. В Горках буду неделю писать со своей ученицей, а потом в Палех, где отдохну как следует. Сегодня был у Александра, он привез свою копию с Рафаэля, сделал здорово, очень здорово! Устал я, Михаил Васильевич, писать больше не могу. Передайте от нас привет Серафиме Васильевне и Вере Ивановне. Будьте здоровы. До свидания. Паша Вам кланяется.

Павел Корин

41 В это время Корин работал в Успенском соборе Московского Кремля, писал этюды для картины «Уходящая Русь».

Г.С.Мелихову
Москва
6 октября
1948

Дорогой Георгий Степанович! Приехавши в Москву из Киева, я нашел Ваше письмо у себя на столе. От всей души благодарю Вас и Анну Николаевну. В Киеве я Вас искал, а жили мы почти напротив, я жил в гостинице «Интурист». В Русском музее директор мне сказал Ваш адрес, я, понадеявшись на свою память, не записал и вечером искал Вас в доме № 24. Я в Киеве опять буду во второй половине ноября, тогда обязательно к Вам зайду.

С большим запозданием поздравляю Вас с премией и с получением квартиры. В Киеве я прожил неделю, старался везде побывать и посмотреть. На лесах Владимирского собора (в алтаре) я пережил великий восторг и восхищение — Великим, благородным и вдохновенным

талантом В.М.Васнецова. Я близко видел живопись Богоматери, Пророков, Таинства Евхаристии и Святителей Вселенских и Русских. Я много видел Великих произведений живописи, видел Величайшие: Плафон и «Страшный Суд» Сикстинской капеллы, видел «Станцы» Рафаэля и считаю, что алтарь Владимирского собора — живопись В.М.Васнецова — есть одно из величайших произведений Мировой живописи. Это я пишу Вам искренне, я это пережил там. В следующий раз пойдемте вместе на леса.

В воскресение, 10-го числа я вместе с женой еду на месяц на Кавказ, на Черное море, в Хосту.

Георгий Степанович, в ноябре увидимся, привет Анне Николаевне, до свидания! Будьте здоровы.

Павел Корин

Как Ваши дела живописные? Я жду Вашей следующей картины.

С.Н.Дурылину
Москва
7 декабря
1949

Дорогой Сергей Николаевич!

Земно кланяюсь Вам и благодарю Вас за чудную Вашу книгу о дорогом — незабвенном Михаиле Васильевиче Нестерове [42] — Великом художнике земли Русской. Благородном, пламенном человеке, возвышенно, взволнованно и страстно любившем искусство, жизнь свою превратившем в служение искусству. Он говорил мне — юноше: «Корин, Вы хотите быть художником? Помните, художник должен пройти свой жизненный путь, как великий подвиг». Его жизнь в искусстве была подвигом. Получивши от Вас книгу, я поехал домой. Дома сел читать, читал часа два без отрыву. Когда читал главы о моем одиночном портрете и о нашем с братом двойном [43], я плакал, плакал от нахлынувших на меня воспоминаний. Вы разворошили во мне многое, многое... А главное — мою рану — мою картину, о которой так много говорил Михаил Васильевич. Ему хотелось ее увидеть, хотелось, чтоб она была написана.

Он говорил мне: «Павел Дмитриевич, если Вы не напишете ее, я Вам с того света буду пальцем грозить». Картина, в силу сложившихся для меня тяжелых обстоятельств, не написана, и впереди я не вижу никакого просвета. Простите, Сергей Николаевич, что я Вам об этом пишу, но тут виноваты Вы, Ваша книга. Вот как надо писать об искусстве и художниках! Счастье, что Вы являетесь биографом Михаила Васильевича. То, что у Вас в книге говорит и Михаил Васильевич, и его модели — это замечательно раскрыта самая душа художества.

Книге Вашей я предсказываю жизнь долгую, она через столетия будет сверкать, как драгоценный камень. Она принадлежит неумирающим шедеврам — это дивный сонет, посвященный живописи, как «Новая жизнь» Данте и Сонеты Петрарки посвящены любви. Спасибо Вам, дорогой Сергей Николаевич! Сегодня Екатеринин день, десять лет тому назад я показывал только что, в этот день, законченный портрет с Михаила Васильевича. Вы были одним из первых, которые его одобрили.

Привет от нас с Пашенькой Вам и Ирине Алексеевне.

Павел Корин

42 Речь идет о книге С.Н.Дурылина «Нестеров-портретист» (М.—Л., Искусство, 1949).

43 П.Д.Корин вспоминает портреты М.В.Нестерова: «Портрет П.Д.Корина». 1925 (Музей-мастерская П.Д.Корина) и «Портрет братьев П.Д. и А.Д.Кориных». 1930 (ГТГ).

С.В.Ширвинскому
Москва
25 сентября
1958

Дорогой Сергей Васильевич!

Ваше письмо своей добротой тронуло, а содержанием глубоко взволновало меня. Большое спасибо Вам за него.

Мой учитель — Михаил Васильевич Нестеров стариком говорил мне: «Я сделал все, что мог сделать». Я на пороге старости скажу: «Я не сделал того, что мог сделать». У меня был свой некий образ в искусстве, который вел меня в жизни с юности, для осуществления этого образа я так много и упорно учился. Начало его осуществления приветствовал М.В.Нестеров — мой друг и наставник. В 1931 году ко мне в мастерскую пришел А.М.Горький, который до этого прихода меня совершенно не знал. После просмотра моих работ он подошел ко мне, крепко пожал мне руку и сказал: «Вы большой художник, Вам есть что сказать». И начал широко и мощно помогать мне. Я работал, ободренный таким признанием и поддержкой. Михаил Васильевич Нестеров мне говорил: «Если Вы не напишите этой картины, я Вам с того света буду грозить». Горький в последнее свое посещение моей мастерской сказал мне: «Вы накануне написания замечательной картины, напишите ее обязательно, послушайте, обязательно напишите!» Горький дал мне возможность побывать в Германии, Франции, Англии и Италии. Я увидел Великих Художников в величайших их творениях. Я мечтал, работал, работал с большим увлечением, позабыв все на свете, позабыл даже я и о товарищах художниках. 18-го июня 1936 года умер А.М.Горький. Товарищи художники в лице А.Герасимова мне о себе напомнили, да как напомнили!..

В 1939 году я начал писать портреты. В 1948 году я был зачислен в формалисты, мой портрет маршала Говорова с выставки был удален. А.В.Щусев пригласил меня работать с ним в метро. Я стал делать мозаики, витражи. Потом тяжело болел, да болею и сейчас. Потом опять портреты. Потом «признание». Я не сделал того, что мог сделать, что было в самый разгар работы насильственным образом прервано. Это, может быть, самое гнусное дело А.Герасимова. Моя Прасковья Тихоновна терпела, радовалась, мучилась и страдала вместе со мной, она Вас тоже благодарит и приветствует. Сергей Васильевич, еще раз Вам спасибо! Будьте здоровы, желаю Вам всего наилучшего.

Павел Корин

П.Я.Павлинову [44]
Москва
14 февраля
1959

Глубокоуважаемый и высокой, благородной души Павел Яковлевич! Получил Ваше письмо, спасибо Вам за него большое. Вы говорите в нем о том, о чем в наше время совсем забыли, забыли о творческих дисциплинах, забыли об одной из самых трудных и самой жестокой дисциплине: это стирать пот с лица искусства, предоставляя ему спину творца. Вы правы: увиденное и задуманное надо осуществлять, надо знать, что делать, но зная, что делать, при осуществлении не всегда сразу получается увиденное, задуманное. Здесь нужна *воля*, много раз воля сделать задуманное, обращая его в процессе работы, умело используя всякие неожиданности. В живописи огром-

44
В письме к П.Д.Корину 8 февраля 1959 года П.Я.Павлинов писал: «Ваши работы производят на меня всегда, как и в этом случае, впечатление четко организованной композиции. Не только композиции как организации, распределения изображения в четырехугольнике кар-

тины, а как организации в законченной целостности *всей художественной формы,* поводом к которой служит видимая перед Вами натура. Это как музыка. Вы властно знаете, что нужно сделать, что Вы делаете и что должно получиться. Это и есть единственно настоящее творческое искусство». Письмо написано под впечатлением от «Портрета художников Кукрыниксов» (1958).

45
П.Д.Корин по-своему трактует строки А.С.Пушкина, говоря о «кисти сонной», он имеет в виду, что в творчестве не должно быть равнодушия, а нужна энергия, воля. У Пушкина иное:
Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит
И свой рисунок беззаконный
Над ней бессмысленно чертит.
Возрождение, 1819 г.

ную роль играет тон картины, он является частью содержания, частью того действа, которое я осуществляю в картине, тон, как и форма, и линия организует это действо. В картине художник должен знать действие каждого мазка, им положенного, отвечать за каждую линию им проведенную, за каждый контур, за каждый силуэт — нужна *воля их находить, их создавать.*

Еще главное — чтобы не было «кисти сонной». «Художник-варвар кистью сонной»...[45]

Да, портрет не натюрморт, в нем должна быть известная духовная осанка, которая организует все остальное и, если хотите, должна быть известная трагедийность. Еще раз спасибо!

Желаю Вам доброго здоровья и радости в творчестве! Уважающий Вас,

Павел Корин

Н.Л.Дружининой[46]
Москва
24 февраля
1959

46
В письме Н.Л.Дружининой к П.Д.Корину от 22 февраля 1959 г. есть такие строки: «<...> Я была потрясена тем, как Вы поняли и почувствовали современность в самом высоком значении этого слова. Портрет художников Куприянова, Соколова, Крылова — не только портрет определенных лиц, этот портрет вырос в обобщенную картину, почти в символ, сохраняя всю свою конкретность». Далее она продолжает: «Счастливы должны быть эти художники, что перейдут к следующим поколениям такими, какими Вы их увидели и запечатлели».

Дорогая Наталья Львовна!

Ваше письмо получил. Спасибо! Вчера ко мне приезжали из радио, просили меня выступить по радио по поводу этого портрета. Вот что я сказал: «В 1956 году я задумал написать портрет моих друзей, прекрасных художников — М.В.Куприянова, П.Н.Крылова, Н.А.Соколова и объединить их во всемирно известном художнике, художнике мощной политической сатиры «Кукрыниксы». Их сатира-плакаты во время Великой Отечественной войны разили врага не хуже наших «Катюш», и по сие время они в политической сатире стоят на передовой линии. Писал я этот портрет довольно долго, на протяжении двух лет. Были сеансы, когда они позировали мне все вместе и поодиночке. Сеансы длились по два часа, по три, а иногда и больше. Выполнил ли я свою задачу: написать художников «Кукрыниксы», художников, повторяю, мощной и сокрушающей политической сатиры, пусть судят зрители. Закончил я этот портрет в декабре 1958 года».

Вот, дорогая Наталья Львовна! Получивши Ваше письмо, я обрадовался, значит вышло, значит вышла «застава богатырская». Портрет был трудный: мне надо было передать внутреннюю духовную осанку каждого из них и объединить в одной мощной, предельно выразительной и острой осанке художника «Кукрыниксы», при этом избежать намека на шарж, в портрете он недопустим. Много труда положил я на этот портрет, много, много труда. <...> Художник должен восхитить зрителя своим искусством, скрывши от него свой тяжелый изнурительный труд. Мне пишет по поводу этого портрета П.Я.Павлинов: «Вы властно знаете, что нужно сделать, что Вы делаете и что должно получиться». Да, знать-то я знаю, но какой крестный путь я должен пройти до совершения этого «знаю». Спасибо Вам большое за Ваше доброе и хорошее, что Вы написали в Вашем письме, это меня радует и вознаграждает за долгие часы и месяцы моего труда. Желаю Вам всего лучшего. Будьте здоровы, передайте мой привет Серафиму Николаевичу.

Павел Корин

Ренато Гуттузо
Москва
26 марта
1962

Дорогой друг Ренато Гуттузо! Получил Ваше письмо, спасибо за добрые пожелания. Позировали Вы мне очень хорошо, за что я Вас от всего сердца благодарю еще раз. Портрет Ваш у меня купили, на него претендуют два музея: Третьяковская галерея и Русский музей в Ленинграде[47]. Мы с женой с удовольствием вспоминаем часы, проведенные в Вашей мастерской. Я рад, что познакомился с Вами и что мне удалось написать Ваш портрет. У Вас мировое имя, мои похвалы Вам мало что прибавят, но я рад, что узнал Вас лично, узнал прекрасной души человека и большого художника.

Мы с женой хотели сделать Вам с супругой маленькое удовольствие: примите от нас в подарок Палеховские изделия. Палех — моя родина, я заказал своим землякам, специально для Вас, сделать эти вещи, что они с большим удовольствием и сделали. Палешане знают Вас. Сюжет на портсигаре «Битва», сюжет на ларце «Сказка о царе Салтане», обе работы Н.И.Голикова, сына знаменитого И.И.Голикова. Мы ждем Вас в Москву, когда Вы будете в Москве, попросите позвонить нам по телефону, мы рады будем принять Вас у себя. Дорогой Ренато Гуттузо! Желаю Вам и Вашей супруге доброго здоровья и всего хорошего. Вам успеха в Вашем благородном и прекрасном деле. Жена моя шлет Вам и Вашей супруге привет.

Ваш Павел Корин

47
Портрет Ренато Гуттузо (1961, ГРМ).

Дорогой Рокко!

Мы с женой шлем Вам и Вашему семейству большой привет. Мы с удовольствием вспоминаем Вас, милых, хороших, добрых людей. Просим принять от нас небольшой подарок: для Вас, Рокко, — портсигар, вспомните «Подмосковные вечера», как мы их пели, для Вашей супруги — брошь, палеховской работы. Будьте здоровы, до свидания.

Павел Корин

Ренато Гуттузо
Москва
9 июня
1962

Дорогой друг — Ренато Гуттузо!

Получил Ваше письмо и Ваш подарок[48]. Большое спасибо Вам за него, помимо большой художественной ценности, он все время мне будет напоминать о Вас, о Риме и о любимой Италии. Я его поставлю на почетное место, чтобы он все время был у меня на виду. Привет Вам и Вашей супруге. Жена шлет Вам обоим лучшие пожелания.

Павел Корин

48
Р.Гуттузо прислал в подарок П.Д.Корину этрусскую глиняную вазочку. Находится в музее-квартире П.Д.Корина.

Москва
11 июня
1962

Дорогой Рокко![49]

Получили Ваше письмо и подарки. Спасибо Вам и Вашей жене за память. Мы с удовольствием вспоминаем время, проведенное в Риме и встречи с Вами. Желаем Вам всего лучшего. Здоровья Вам, Вашей супруге и Вашим детям. До свидания!

Павел и П.Корины

49
Здесь и выше приписка к письму Гуттузо, адресованная его сотруднику.

М.А.Некрасовой
Палех
25 августа
1962

Дорогая Машенька! Спасибо Вам за Ваше доброе, хорошее письмо, спасибо за Ваше желание написать об моем творчестве что-то хорошее[50]. Теперь насчет колорита (тона картины). Колорит играет важную роль, картина должна действовать на зрителя красотой тона в первую очередь. Рисунок неразрывно связан с колоритом и есть основа всего. Композиция, мне кажется, есть взаимодействие фигур, линий и пятен. Я стою за мастерство и артистизм в искусстве живописи и, главное, чтобы пот оставался на спине художника, а не на картине. Я говорю о *мастерстве*, но не поймите это превратно: есть мастерство навязчивое и пошлое, нет — я говорю о *великом мастерстве.* Что является содержанием? — Мысли и думы художника, его душа. В содержание входит рисунок, колорит и мастерство художника и над всем стоит *красота,* без красоты нет искусства. Над сверхчеловеческим искусством Микеланджело и Рафаэля царит красота.

Воля к деланию искусства. Воля развивается из большого настойчивого труда. Когда настойчивый труд переходит в волю, тогда начинается сознательное отношение к делу, тогда появляется художник. В Москве мы будем в первых числах сентября. Тогда позвоните и приходите, рад буду Вас повидать и поговорить. Привет всему Вашему семейству.

Прасковья Тихоновна кланяется. Желаю Вам здоровья и успеха.

Павел Корин

Перо плохое, едва написал письмо.

50 Статья М.А.Некрасовой о творчестве П.Д.Корина: «Мастер монументальной формы» (Декоративное искусство, 1961, № 11, с. 12—18).

А.А.Пластову
Январь
1963

Дорогой Аркадий Александрович!

Поздравляю тебя с твоим славным семидесятилетием. Твое творчество прекрасно. Кто так в живописи изобразил нашу деревню, кто так трогательно и любовно изображает людей труда нашей Великой земли, кто с такой любовью изображает деревенских детишек? Изображает художник Аркадий Пластов, живопись которого прекрасна.

Привет тебе, поклон до земли и долгих лет жизни наш большой замечательный художник.

Павел Корин
Москва, М.Пироговская, д. 16, фл. 2
П.Д.Корин

С.Н.Рериху
Москва
22 декабря
1963

Дорогой Святослав Николаевич!

Спасибо Вам большое за Ваше хорошее, доброе письмо[51]. Неделю тому назад мы с женой были у Ираиды Михайловны, смотрели картины Николая Константиновича, Ваши и квартиру, которая связана с Юрием Николаевичем. Потом нам показали на экране картины Никол. Константиновича, которые находятся в Нью-Йорке, в Музее его имени[52]. Меня особенно поразили картины, связанные с Тибетом своей красотой и своей великой поэзией. Я помню Вашу выставку в Музее Изобразительных Искусств в Москве[53]. Ваши изображения Индии и ее людей. Все это прекрасно. Вы и Ник. Конст., особенно Ник. Конст., являетесь большой загадкой русского искусства.

51 В письме С.Н.Рериха П.Д.Корину от 16 ноября 1963 года есть такие слова: «Как величественны, как неизменно прекрасны пути, пройденные нашими великими предшественниками. И в Вас я чую те же устремления, те же пламенные искания правды и служения прекрасному. Это так нужно, именно теперь, именно в наши дни, когда столько ничтожного прикрывается надуманной маской современности» (Письмо хранится в Музее-квартире П.Д.Корина. Ранее не публиковалось).

52
Музей Н.К.Рериха был открыт 17 ноября 1923 г. в Нью-Йорке. Основой коллекции музея стали 315 переданных художником произведений.

53
Выставка произведений С.Н.Рериха была открыта в ГМИИ им. А.С.Пушкина в 1960 г.

Мы с женой шлем Вам с Вашей супругой поздравления с Новым, 1964 годом, успехов в Вашем благородном деле. Привет, желаем Вам здоровья и всего, всего хорошего.

Павел Корин

С.Н.Рериху
Москва
7 декабря
1965

Дорогой Святослав Николаевич!

Получил Вашу книжечку со статьями о Вас, ее будут мне переводить, буду читать, большое спасибо. Посылаю Вам свою монографию. Плохо в ней сделаны цветные репродукции. Писал я людей большой веры и убеждений, а не фанатиков.

В мае и июне мы с женой были в Америке. В Нью-Йорке была моя выставка. Были в музее Ник. Конст. Музей прекрасный. Видели Зинаиду Григорьевну. Из Америки поехали на пароходе в Италию, в Марокко (Касабланка), в Италии пробыли месяц и из Италии во Францию.

Святослав Николаевич! Поздравляем Вас и Вашу супругу с наступающим Новым Годом, желаем Вам счастья, успеха в трудах и всего, всего хорошего.

Павел Корин

Статьи и выступления

Мои встречи с А.М.Горьким [54]

54
Воспоминания П.Д.Корина «Мои встречи с А.М.Горьким» датированы автором 3 мая 1949 г. Впервые опубликованы в сборнике «М.Горький в воспоминаниях современников». М., Гослитиздат, 1955. Печатаются по тексту второго издания (М., Художественная литература, 1981, т. 2. с. 346—354).

<...> В начале 1930-х годов я жил на Арбате, дом 23, где у меня на чердаке этого дома была мастерская. Мастерская небольшая, но очень уютная, с хорошим светом. Единственным недостатком этой мастерской была страшная жара и духота в жаркую погоду — под крышей. Мастерская разделялась на две части: в одной части жили мы с женой, у нас была еще маленькая темная кухонька, она же служила нам столовой и гостиной; в другой половине жил брат Александр Дмитриевич. Чтобы попасть к нам, надо было подняться по парадной лестнице на пятый этаж, пройти на черный ход, подняться еще два марша до площадки, открыть окованную железом дверь на чердак, пройти его — и в конце чердака находилась наша квартира. Здесь-то и писались этюды к картине «Уходящее» [55]. Бывали у меня товарищи-художники, на которых мои работы производили впечатление. Был тогда у меня и А. В. Луначарский. Часты были и особенно дороги мне посещения моего учителя и друга М.В.Нестерова. Каждую новую мою работу он первый смотрел и давал ей оценку. Много тогда у нас с ним было разговоров о моей будущей картине...

55
Так П.Д.Корин называл свою ненаписанную картину «Уходящая Русь».

3 сентября 1931 года в 10 часов утра звонок. Я бегу через чердак открыть дверь. Открываю, вижу человека, который мне говорит: «К вам поднимается Горький». Я был очень удивлен и вернулся, чтобы предупредить жену и брата, и на них это известие произвело впечатление ошеломляющее. Я побежал встречать Горького. Встретил его на площадке третьего этажа парадной лестницы, где он стоял со своими спутниками и тяжело дышал. Оказывается, в тот момент, как я подошел, они обсуждали, подниматься дальше или вернуться. Я поздоровался, и Алексей Максимович сказал «Ну что же, надо подниматься». И мы медленно, с остановками прошли тот путь, который я описал раньше.

Надо было пройти через нашу кухоньку, чтобы попасть в мастерскую. От кухни начиналась наша обстановка: во всех углах стояли гипсовые слепки с античных статуй, на стенах висели античные барельефы (ими заняты были и все стены кухни), несколько старинных икон, и, прислоненные к стене, стояли мои работы. Мебель была небогатая — несколько стульев и стол. Потолки шли согласно конструкции крыши. Алексей Максимович вошел высокий, под самый потолок кухни, и с интересом осматривал наше хозяйство. Уселись, немного поговорили. Алексей Максимович баском на «о» говорит: «Ну, показывайте». Волнуясь, начал я показывать свои работы. Слышу его одобрительное: «Здорово, черт возьми!»

Друг за другом проходили мои работы. Наконец показ кончен. Я сейчас приведу слова, которые мне тогда сказал Горький. Прав он был или не прав — пусть судят

другие. Алексей Максимович встал, подошел ко мне, крепко пожал руку и сказал: «Отлично! Вы большой художник! Вам есть что сказать. У вас настоящее, здоровое, кондовое искусство». Потом говорит: «Послушайте, вам надо поехать в Италию, посмотреть великих мастеров». Я благодарю Алексея Максимовича за высокое мнение о моем искусстве, говорю ему, как оно мне дорого и что оно меня, человека, вечно сомневающегося в своих силах, укрепляет и поддерживает. А насчет Италии — это мечта моей жизни, но как это сделать? «А вот через месяц я туда поеду, вместе и поедемте. Завтра вы приходите в двенадцать часов на Малую Никитскую, дом шесть, нелепый дом такой, я там живу».

После этого пошли к брату Александру. У него на мольберте стояла копия с «Мадонны Литта» Леонардо да Винчи. Алексей Максимович пришел в восторг от копии, просил брата продать ему ее. Александр уперся — «вещь непродажная». Потом через некоторое время уступил. Эта копия сейчас находится в кабинете Алексея Максимовича на Никитской [56].

56
В кабинете писателя помимо указанной копии находится «Панорама Сорренто» работы П.Д.Корина.

Проводивши гостей, мы с женой сидели, пораженные происшедшим. «У нас был Горький! Мое художество ему понравилось! Я еду в Италию. Еду в Италию с Горьким». Незадолго перед этим я как-то говорил жене: «Мне бы только разрешили пройти мимо фресок Рафаэля и Микеланджело, не остававливаясь перед ними ни на минуту, я и то был бы доволен».

Вечером были у М. В. Нестерова, рассказывали ему о всем происшедшем. Он был счастлив и радовался вместе с нами.

На другой день к двенадцати часам я пошел на Малую Никитскую.

Алексей Максимович опять говорил мне о своем впечатлении от моих работ, опять говорил мне бодрящие слова. Под конец Алексей Максимович спрашивает: «А брат хочет поехать в Италию?» Я говорю: «Конечно».— «Ну, тогда вам вместе надо ехать».

18 октября 1931 года мы выехали с Алексеем Максимовичем за границу. Ехали мы вместе с ним и его семьей в отдельном вагоне. Помню, в Столбцах, первая тогда после границы польская станция, Горький вышел из поезда, шел по платформе, и все его узнавали, а когда мы пришли в зал-ресторан и сели за столик, то носильщики стояли, заложив руки за свои фартуки, и смотрели на Горького. В ресторане много было польских военных; они, сидя за столиками, косились в сторону Горького. <...>

Алексей Максимович жил не в самом Сорренто, а в Капо-ди-Сорренто, два километра южнее Сорренто. Занимал отдельный небольшой двухэтажный дом. Во втором этаже находился его кабинет с балконом, с которого открывался дивный вид на Сорренто и весь Неаполитанский залив с вечно дымящимся Везувием. Вечером, когда все это освещалось закатным солнцем, было удивительно красиво и торжественно. Алексей Максимович сам любовался и, если были гости, звал гостей.

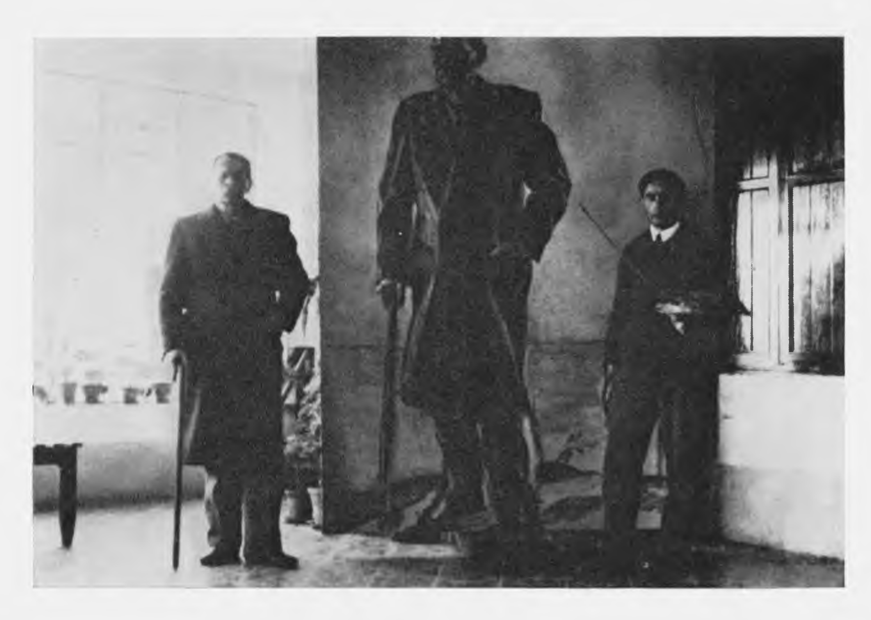
Как проходил день в Сорренто? У Алексея Максимовича был установлен твердый распорядок дня. Около



7. П.Д. и А.Д. Корины, О.Ф.Форш. 1932. Флоренция

девяти часов утра он выходил пить кофе, в девять часов уходил к себе в кабинет и работал до двух часов, в эти часы его никто не тревожил. От двух до трех был обед. За обедом разговоры с гостями. Редкий день случался без гостей. Каждый русский, приехавший в Италию из Советского Союза, считал своим долгом побывать у Горького. Гостями были писатели, художники, музыканты, ученые, партийные работники, моряки, попавшие в каком-то очередном плавании в Неаполь. Со всеми у него завязывался интересный разговор. Алексей Максимович слушал, расспрашивал при каком-нибудь хорошем сообщении о наших успехах в Союзе, поглаживая свои усы; у него показывались слезы на глазах, и он говорил в восхищении: «Отлично! Какие люди!»

После обеда от трех до пяти Алексей Максимович гулял, если был здоров. Я ходил несколько раз с ним на эти прогулки. Он шел по дорожке среди олив и пиний к морю, опираясь на палку, впереди бежали внучки Марфа и Дарья, собирали хворост. Приходили на высокий берег моря, там стояла скамья. Алексей Максимович садился; приносили собранный хворост, укладывали, и Алексей Максимович зажигал костер. Сидел, курил и глядел вдаль, на Везувий, на Неаполь. Костер догорал, и Алексей Максимович поднимался, и медленно шли домой. От пяти до шести чай, опять разговоры. В шесть часов Алексей Мак-



8. А.М.Горький позирует П.Д.Корину. Март 1932
Капо ди Сорренто

симович уходил к себе и работал до восьми часов. В восемь часов ужин и опять разговоры с гостями. После ужина садились играть в карты в подкидного дурака или в «тетку». Игра в карты была придумана для отдыха Алексея Максимовича. Иногда он заявлял: «Музыку давайте, надоели карты». Заводили патефон. Алексей Максимович любил Грига, просил финна Сибелиуса, но больше была музыка классическая. В десять часов вечера подавался чай, в одиннадцать он уходил к себе и часа два еще читал.

Как-то подсел ко мне Алексей Максимович и говорит: «Знаете что, напишите-ка с меня портрет». Я отвечаю: «Алексей Максимович, я портретов не писал, боюсь, отниму у вас дорогое время, замучаю вас, и ничего из этого не выйдет». Он говорит: «Ничего, попробуйте, вы вернетесь домой с портретом Горького. <...>» Я согласился. Стал наблюдать Алексея Максимовича, вечерами делал с него зарисовки, ходил с ним гулять. И на этих прогулках я увидел Горького. Он шел, опираясь на палку, сутулясь, его угловатые плечи высоко поднимались, над высоким лбом дыбились седеющие волосы; он шел, глубоко задумавшись. Меня потом обвиняли, что я написал портрет не нашего Горького, что он одинокий и суровый. Но я его увидел таким, увидел его высокую угловатую фигуру, шедшую в глубокой задумчивости на фоне Неаполитанского залива.

Подготовивши холст и уяснив себе идею и композицию портрета, я уехал с братом в Сицилию. По возвращении оттуда начал работать над портретом.

Портрет был задуман на открытом воздухе, а Алексей Максимович часто простужался, и ему опасно

было позировать на воздухе, поэтому сеансы у нас происходили на веранде, с трех сторон застекленной, так что почти получалось, как на открытом воздухе. Мне позировал еще человек на открытом воздухе на фоне моря, на которого я надевал пальто Горького. У меня был написан этюд. Во время писания портрета мы больше молчали; я не могу говорить во время работы; когда я начинаю говорить, у меня дело не клеится. Алексей Максимович заметил это и тоже молчал. Когда я работал — волновался, но старался не показывать виду, что я весь в смятении. Все это перегорало внутри меня, у меня пересыхало горло, и я худел. Алексей Максимович говорил мне после окончания сеанса: «Павел Дмитриевич, у вас глаза провалились». Написал я голову в четыре сеанса, сеансы были по полтора, по два часа. Попросил я Алексея Максимовича поглядеть. Ему понравилось...

У Алексея Максимовича была удивительная черта: он с величайшим вниманием и уважением относился к чужому труду, и в частности к моему. Однажды после обеда Алексей Максимович позвал меня к себе в кабинет. «Мне надо с вами поговорить», — сказал он. Я теперь не могу восстановить этого разговора, но темой его была моя картина. Алексей Максимович в разговоре мне сказал: «Дайте ей паспорт, назовите ее «Уходящая Русь». Были у нас с Алексеем Максимовичем беседы на исторические темы. Он историю знал и любил поговорить, были разговоры и об искусстве. Помню, заговорили мы с ним о фресках Микеланджело в Сикстинской капелле. Отдавая все должное великому художнику, он говорит: «А мне больше нравится Синьорелли, его фрески в соборе Орвиетто [57] «Пришествие антихриста». Это здорово! Я его (Синьорелли) ставлю выше Микеланджело». Заговорили о «Моисее» Микеланджело. Это произведение он ценил очень высоко за выражение духовной мощи. Горький любил средневековую архитектуру. Однажды он начал с увлечением рассказывать о готических соборах, об их скульптуре, о выразительности этой скульптуры. Вообще Алексей Максимович в искусстве ценил образ, идею, дух. Ему были чужды только эстетические и чисто живописные упражнения. Много говорили мы с ним о русском искусстве. Он вспоминал Репина, Серова, Врубеля и других.

Как-то за утренним кофе мы с братом собирались поехать в Неаполь посмотреть Неаполитанский музей. Алексей Максимович услышал разговор и говорит: «Возьмите меня, мне надоело тут сидеть». И вот мы поехали: Алексей Максимович, мы с братом, Максим и доктор Никитин. В Неаполитанском музее служители-старики узнавали Алексея Максимовича. Почти каждый из них, чтобы доставить лишнее удовольствие Алексею Максимовичу, куда-то вел его показывать что-то новое, еще невиданное. Один из стариков подвел его к куску старого мрамора с каким-то намеком на барельеф и с жаром что-то объяснял. Алексей Максимович терпеливо слушал. Посетители музея узнавали Горького и провожали его глазами. Помню, как Алексей Максимович восхищался реализмом римской бронзовой головы менялы-еврея. После музея ездили по неаполитанским церквам. В Неаполе замечательные

57
Постройка собора Орвиетто начата в 1290 г., окончена в 1569 г. В капелле Сан-Брицио сохранились фрески Л.Синьорелли, исполненные в 1499—1504 гг.

барочные церкви, Алексей Максимович хорошо их знал. Усталые, мы поехали обедать в ресторан. Алексей Максимович и Максим заказали устрицы, мы с братом от них наотрез отказались. Вечером довольные вернулись домой <...>.

1934 год был тяжелым годом для Алексея Максимовича. Не стало сына Максима. Отец и сын были дружны. Приятно было слышать, как Максим, обращаясь к отцу, говорил: «Алексей, послушай», и т. д. В день похорон Максима я был на кладбище. Алексей Максимович стоял у могилы без шляпы, волосы его развевал ветер, он смахивал рукой слезы. Я был у них на другой день. Алексей Максимович был спокоен, сосредоточен, о Максиме не говорил, и никто не заводил разговора о нем, но чувствовалось, что Алексей Максимович неотступно думает о Максиме. Меня с женой пригласили пожить в Горки. Мы побыли там месяц, этим летом был съезд писателей, и в Горках было много народу. Я сделал там с Алексея Максимовича рисунок, — сидел он сосредоточенный, нахохлившийся. Алексей Максимович сказал, усмехнувшись, по поводу рисунка: «Как старая общипанная птица». Я в этом году заболел. У меня возобновился процесс остеомелита в большеберцовой кости правой ноги. Осенью уезжая в Крым, Алексей Максимович пригласил меня с женой к себе. «Вам надо полечиться», — говорил он.

В начале октября мы приехали в Тессели и прожили там два с половиной месяца. Порядок дня в Тессели был такой же, как и в Сорренто и в Горках. От трех до пяти часов — время гулянья — Алексей Максимович проводил за очисткой парка от сорняков. Кроме собирания хвороста, была еще такая работа: долбили сланцевый камень, легко поддающийся удару; щебни этого камня употребляли на утрамбовку дорожек. Помогали ему в этом и семейные, и гости, но скоро это надоедало и потихоньку почти все отставали. Верными помощниками Алексея Максимовича были Олимпиада Дмитриевна и моя жена Прасковья Тихоновна. Обычно Алексей Максимович сидел наверху, на глыбе огромного камня, и киркой откалывал куски камня, а внизу собирали их Олимпиада Дмитриевна и Прасковья Тихоновна, клали на носилки и относили в сторону, а я в это время сидел поблизости в беседке и изображал Крымские горы. После ужина играли в карты, а я сидел и рисовал. Мною была сделана целая серия рисунков, большая часть которых хранится в Горьковском музее [58] <...>

В конце 1935 года я задумал написать с Горького еще портрет за его рабочим столом в кабинете. Мы сговорились, я поехал к нему в Крым; он жил опять в Тессели. Был конец декабря, погода стояла дивная, было тепло. Я сделал с Алексея Максимовича два подготовительных рисунка к портрету. Алексею Максимовичу что-то нездоровилось, и он предложил мне писание портрета отложить до Москвы. «Я в конце мая приеду в Москву, в июне вы напишете портрет, а потом вместе поедем по Волге кататься».

В начале 1935 года в Музее изобразительных искусств была выставка работ М.В.Нестерова [59]. Алексей

58 В Музее А.М.Горького хранится восемь рисунков-портретов Горького и шесть изображений писателя в кругу близких людей.

59 Выставка произведений М.В.Нестерова была открыта 2 апреля 1935 г. в Музее изобразительных искусств в Москве.



9. П.Д. и А.Д.Корины. 25 апреля 1932. Флоренция

Максимович был на этой выставке, был вместе с Нестеровым. Ему выставка понравилась, но в особенности ему понравился портрет умирающей от туберкулеза девушки. Он просил, чтобы Нестеров уступил ему эту вещь. Нестеров что-то не соглашался. Алексея Максимовича спрашивали: «Что вам нравится в этой тяжелой вещи?» Алексей Максимович отвечал: «Я никогда не видал в искусстве, чтобы так была опоэтизирована смерть».

Когда я в конце 1935 года поехал в Крым, Нестеров просил меня передать Алексею Максимовичу для прочтения его воспоминания о нем и письмо. Когда я уезжал обратно в Москву, Алексей Максимович вручил мне ответ М.В.Нестерову и сказал: «Убедите, пожалуйста, Нестерова, чтобы он уступил мне портрет девушки!»

После долгих разговоров Михаил Васильевич наконец согласился. Мы вместе с И.П.Ладыжниковым отвезли портрет в Горки и повесили его в кабинете Алексея Максимовича. Это было перед самым приездом Алексея Максимовича. Портрет и сейчас висит там[60].

60
Имеется в виду «Больная девушка» (портрет З.В.Бурковой) 1928 г. Музей А.М.Горького в Москве.

Встретил я у Алексея Максимовича новый, 1936 год в Крыму и 2 января собрался ехать в Москву. Последнее мое свидание с Алексеем Максимовичем было 2 января 1936 года. Мне надо было ехать в Севастополь на поезд. В рабочие часы к Алексею Максимовичу не входили. Мне в одиннадцать надо было уезжать. Олимпиада Дмитриевна ему сказала, что я уезжаю и прошу разрешения проститься. Когда я вошел в кабинет, Алексей Максимович сидел за столом, работал. Увидев меня, встал: «Ну значит, уезжаете? Увидимся в Москве, напишете с меня портрет, и поедем кататься по Волге». Крепко поцеловал меня, и последние его слова ко мне были: «Не медлите, сделайте себе операцию ноги».

Я тогда не думал, что это моя последняя беседа, последняя встреча с Алексеем Максимовичем.

В самом конце мая 1936 года Алексей Максимович приехал в Москву. Я его ждал вечером на Никитской, но его сильно задержали на вокзале встречающие. Мне надо было уходить. Я решил, что зайду с ним повидаться на другой день. На другой день утром я сидел в своей мастерской с М.В.Нестеровым. Звонок по телефону. Я иду. Пока из мастерской я дошел до телефона, трубку положили. Оказывается, Алексей Максимович собрался ехать на кладбище Девичьего монастыря на могилу сына и на обратном пути хотел заехать ко мне. Он попросил Надежду Алексеевну позвонить мне, а она, не дождавшись моего подхода к телефону, положила трубку и сказала Алексею Максимовичу, что Кориных нет дома. Прямо с кладбища Алексей Максимович уехал в Горки и на другой день заболел. Я звонил каждый день по телефону и справлялся о его здоровье. Несколько раз спрашивал, можно ли приехать. Мне отвечали, что к нему никого не пускают. Бюллетени о его здоровье в «Правде» стали тревожные.

18 июня утром в десять часов я позвонил в Горки по телефону, подошла О.Д.Черткова. Спрашиваю ее:

— Как здоровье Алексея Максимовича?

Она отвечает:

— Плохо, Павел Дмитриевич, плохо.

Я спрашиваю:

— Надежда-то есть?

— Ну, надежда всегда должна быть, но очень плохо.

Прошел час, звонок по телефону. У телефона Иван Павлович Ладыжников, который говорит мне:

— Павел Дмитриевич, все кончено, собирайте все нужное для зарисовки, за вами приедет машина, приезжайте скорее.

Через час я был в Горках. Вошел в спальню. Алексей Максимович лежал на постели, на которой скончался, лежал в светло-голубой рубашке, очень похудевший и помолодевший. Взявши себя в руки, начал рисовать, время терять было нельзя, за мной другие ждали,

чтобы снять маску. Рисунок мой находится в Горьковском музее в Москве. Поздно ночью тело Алексея Максимовича было перевезено в Дом союзов, в Колонный зал. Я там сделал еще несколько зарисовок. Сотни тысяч москвичей прошли перед гробом Алексея Максимовича, прощаясь с ним.

О Диего Ривере [61]

За время пребывания Диего Риверы в Советском Союзе я виделся с ним пять раз [62].

1. На выставке палехского искусства [63].
2. На встрече с ним членов Академии художеств в Академии художеств СССР.
3. У меня в мастерской.
4. На юбилее С.В.Герасимова в Академии художеств.
5. В гостинице «Националь», где был устроен ужин и где мы, советские художники, провожали и прощались с ним перед его отъездом на родину.

В первую же встречу я почувствовал симпатию к Диего, видя его восхищение и глубокий интерес к нашему чисто национальному искусству Палеха. В частности, он любовался работами крупнейшего мастера Палеха И.И.Голикова.

Во второй встрече, в Академии художеств после показа фотографий со своих работ и общей беседы с членами Академии, Диего подошел ко мне, и мы через переводчика начали с ним разговор. Он сказал, что был в Третьяковской галерее, видел мои работы, они его заинтересовали и он попросил разрешения побывать у меня в мастерской. Через несколько дней он приехал ко мне с женой. Сначала я показывал ему мастерскую, потом показывал свои работы и в числе их — серию этюдов и фрагментов к моей картине «Уходящее». В его высказываниях и замечаниях чувствовался большой художник, с большой культурой, остроумный и прекрасный человек. Он говорил о великой миссии искусства, говорил, что художник должен идти в авангарде человечества, к его светлому будущему. Говорил о своих впечатлениях в Третьяковской галерее: о Рублеве, Дионисии и Иванове. Мне было приятно слышать, что Рублев и Дионисий входят в Пантеон мировой славы. После мастерской мы с женой пригласили гостей в столовую пить чай. Диего и его жена были очень довольны московскими калачами, зернистой икрой с лимоном и особенно русским самоваром, о котором они знали только по Гоголю, Чехову и Горькому, а тут вдруг увидели самовар, так сказать, живьем.

Диего Ривера много рассказывал о Мексике, о древнем мексиканском искусстве и о новом, которое исходит из древних народных традиций. Рассказывал о себе, о своих предках, о своем деде или прадеде, который был в наполеоновской армии, был генералом русской армии, а потом уехал сражаться в Мексику. Сражаться за независимость и свободу своей родины — Мексики. После чая я показывал ему собрание древних икон.

Следующая встреча была на юбилейном вечере

61
Печатается по рукописному тексту, хранящемуся в Музее-квартире П.Д.Корина. Датировано 11 декабря 1956 г.

62
Диего Ривера посетил Советский Союз в 1955 г.

63
Выставка «30 лет искусства советского Палеха» была открыта в Выставочном зале Союза художников СССР в течение августа-сентября 1955 года.

С.В.Герасимова (семидесятилетие). Мы оба были рады встрече. Диего только что вышел из больницы. Он лежал в Боткинской больнице, ему делали серьезную операцию. По окончании заседания он попросил меня представить его С[ергею] В[асильевичу], творчество которого он высоко ценил. Диего Ривера тепло поздравил юбиляра.

Последняя встреча была по поводу его отъезда, в гостинице «Националь», где собрались советские художники, чтобы попрощаться со своим мексиканским коллегой. Диего был весел, смеялся, шутил, пытался говорить по-русски, и был доволен, что его хорошо подлечили наши советские врачи.

Речь на Первом съезде художников 16 марта 1957 года [64]

Живопись, мозаика, фреска, витраж наряду с архитектурой и скульптурой должны занять подобающее место в монументальной пропаганде.

<...> Мы, советские художники должны быть подготовлены к ответственным задачам. А для их успешного решения необходимо организовать в Москве монументальные мастерские, наладить изготовление смальты, организовать добывание натуральных камней, которые играли в древних византийских и русских мозаиках большую роль и, конечно, будут играть большую роль в советской мозаике. Нужно также организовать изготовление цветного стекла для витражей.

Монументальная живопись всегда была на высоте заданий эпохи. И в наше время она должна быть в авангарде советского изобразительного искусства.

Несколько слов о нашем культурном наследии. Мы должны бережно охранять архитектурные памятники прошлого, с величайшим благоговением относиться к живописи в этих памятниках — живописи Рублева и Дионисия, имена которых вошли в пантеон мировой славы.

У многонационального советского народа есть одна из величайших святынь — Государственная Третьяковская галерея. Павел Михайлович Третьяков совершил свой гражданский подвиг, подвиг всей его жизни. Великий русский художник и патриот, который жил, думал и творил думами своего народа, Виктор Михайлович Васнецов был создателем архитектурного облика Третьяковской галереи.

Советский зодчий Алексей Викторович Щусев создал прекрасный проект расширения здания Третьяковской галереи.

Сейчас решается вопрос, где сооружать новое здание Третьяковской галереи. Его надо строить в Лаврушинском переулке. Для этого придется снести десятка полтора старых домишек, которые все равно в ближайшие годы будут снесены. В основу будущего строительства надо взять проект А.В.Щусева.

Мы должны обсудить с соответствующими организациями этот вопрос и бережно, очень бережно отнестись к величайшей святыне изобразительного искусства.

64 Печатается по тексту, опубликованному в газете «Советская культура» 7 марта 1957 г., с незначительными сокращениями.

Несколько слов о мозаике [65]

65
Печатается по тексту статьи, опубликованной в журнале «Искусство» (1958, № 4, с. 37—38), с небольшими сокращениями.

Существование очевидной разницы в приемах станкового и монументального искусства, в частности мозаики, нисколько не исключает столь же очевидного сходства в самих изобразительных принципах, принципах реализма, основанных на тщательном изучении натуры. Мозаичисту, так же как и любому художнику, независимо от жанра, в котором он специализируется, конечно, совершенно необходимо грамотно рисовать, писать и компоновать и, прежде чем вести разговоры о специфике, о каких-либо условностях и преувеличениях, надо уметь передать натуру такой, какая она есть в действительности. Для того чтобы нарушать законы, надо их хорошо знать.

Однако каждому жанру, более того — каждому материалу, каждой технике соответствуют свои особенности изобразительного языка, своя манера условности и обобщения, свои задачи.

Поэтому повторения в различных техниках одного и того же живописного образа всегда бывают неудачными. Огромное количество мозаик в XIX веке, да и раньше, выполнено «под живопись». Так, например, в соборе св. Петра в Риме мне пришлось видеть мозаичные копии рафаэлевского «Преображения» и одной из работ Доминикино. Выполнены эти копии с большим мастерством. Сходство с оригиналом поразительное. И в то же время, глядя на эти добросовестным образом выполненные вещи, нельзя отрешиться от впечатления мертвенности, холодности, сухости. Они производят впечатление чего-то ненужного, надуманного.

В то же время, когда материалу поручено именно то, на что он способен, результаты оказываются иными.

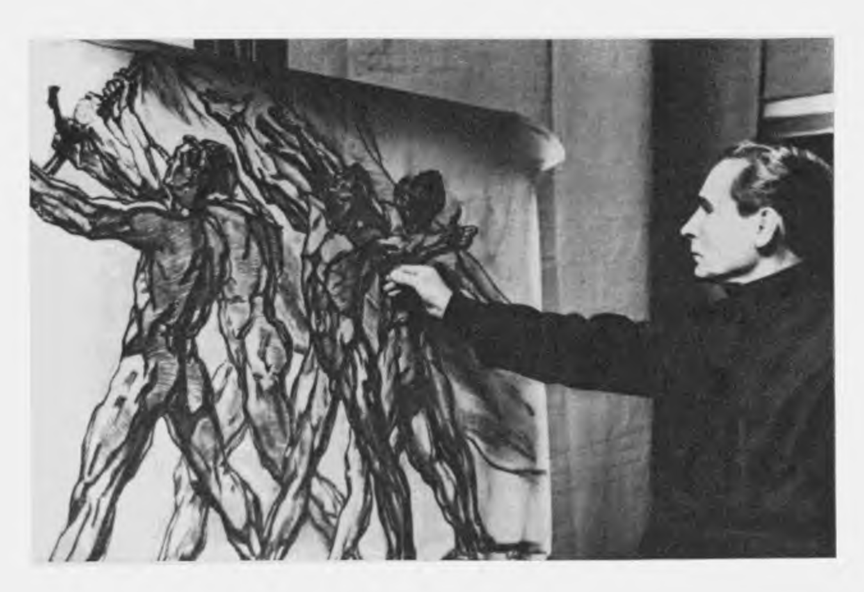
Всем, кто бывал в Киеве, знакомы великолепные мозаики Софии. Их светлое, мажорное звучание, чистые локальные тона, сияние золота, необыкновенно ясная композиция производят впечатление неизгладимое. Вряд ли в какой-либо другой технике удалось бы достичь столь поразительного эффекта.

Мозаичисты прошлого использовали в своей работе целый ряд условностей — подчеркнутый контур, измененные пропорции и т. д. Но эти условности диктовались спецификой жанра, требованиями и возможностями материала.

Если бы, например, в киевских мозаиках не был так явственно подчеркнут контур, они, особенно когда помещение было залито желтым колеблющимся светом свечей, сливались бы в сплошной сверкающий ковер.

Представление о том, что мозаичист в своей работе должен ограничиваться тщательным копированием живописного оригинала, выполненного любыми, в том числе и станковыми приемами, конечно, совершенно неправильно и причинило большой вред развитию мозаичного искусства.

Сторонниками репродукционной мозаики в свое время предпринималось немало попыток рационализировать, ускорить процесс ее создания. В результате этих



10. П.Д.Корин работает над эскизом мозаичного фриза «Марш в будущее» для Дворца Советов. Февраль 1946. Москва

попыток был изобретен способ так называемого «обратного набора». При наличии опыта и внимания, работая этим способом, можно добиться большой точности в передаче живописного материала, но точность эта будет чисто ремесленного свойства.

Методом обратного набора было изготовлено множество мозаик, но подавляющее большинство из них, более или менее удачно имитирующее живопись, никакого художественного интереса не представляет. Полноценная творческая работа в мозаике возможна только способом прямого набора. Раньше мастера набирали мозаику прямо на стене. Сейчас это невозможно — слишком уж велика разница в темпах. Строят сейчас гораздо быстрее, а художники работают все так же медленно, как и тысячу лет назад. Да иначе, вероятно, ничего не получится. Поэтому мозаичное панно все-таки от начала до конца приходится делать в мастерской, а потом уже монтировать в стену. Это обстоятельство, даже при условии прямого набора, создает целый ряд неудобств. Мозаика, будучи всегда частью определенного архитектурного комплекса, очень зависит от освещения, тем более что смальта отражает свет, блестит.

Старинные мастера великолепно использовали это ее свойство. Например, поверхность свода центральной апсиды Софийского собора в Киеве, на котором изображена Оранта, специально сделана волнистой, так что золотой мозаичный фон мерцает и светится — эффект получается поразительный.

Кстати говоря, поверхность мозаики, исполненной способом обратного набора,— абсолютно гладкая и ровная, что также очень ограничивает художественные возможности. А работая «прямым набором», мастер может, укрепляя кусочек смальты в стене, поворачивать его к све-

ту под тем или иным углом, и он будет казаться матовым или блестящим в зависимости от замысла.

В условиях мастерской невозможно ни имитировать освещение, ни просто поглядеть на мозаику с того расстояния, с которого она будет видна зрителю. Поэтому исполнителя всегда ждет ряд более или менее неприятных неожиданностей. Конечно, нам, художникам-мозаичистам, очень могли бы помочь инженеры и архитекторы, но к нашим пожеланиям и советам почти не прислушиваются, а если и прислушиваются, то все равно, как правило, их не исполняют. А ведь для того, чтобы мозаика по-настоящему зазвучала, нужны соответствующие тщательно продуманные условия и главным образом соответствующее освещение.

Самое неприятное из ощущений, которое может испытать художник в работе,— это ощущение недостатка в материалах, сознание того, что тот или иной материал вот-вот кончится, а достать будет негде.

Каждая отрасль искусства, чтобы успешно развиваться, должна иметь прочную материально-техническую базу. Такой базы, к сожалению, наши мозаичисты не имеют.

Для каждой из мозаичных работ, в изготовлении которой мне довелось участвовать, приходилось все создавать заново: подыскивать помещение, раздобывать оборудование. Но помещение всегда оказывалось случайным и неприспособленным, а оборудование — разнокалиберным и кустарным; самое же главное — недостаток сырья: смальта у нас не производится. Мы пользуемся главным образом остатками смальты, которую варили в России еще в начале века. Запасы эти скоро иссякнут, причем основные цвета, которые необходимы в работе,— красный, голубой, зеленый и т. д.— уже израсходованы.

Для того чтобы всерьез говорить о развитии у нас мозаичного искусства, нужно прежде всего наладить варку смальты и наладить так, чтобы это было настоящее, современное производство, со своими кадрами, с полноценным оборудованием.

Конечно, мозаичисты пользуются не только смальтой. Прекрасный материал для мозаики — натуральный камень.

В мозаиках Равенны, Киева, Константинополя, так же как и в мозаиках античных, натуральные камни составляют иногда до пятидесяти процентов всего материала. Их применением старинные мастера добились особой тонкости и благородства оттенков. Мне как-то пришлось видеть в одном из геологических музеев коллекцию наших отечественных натуральных камней. Если бы мозаичисты имели в своем распоряжении все эти материалы, то можно было бы делать очень многое. Причем речь не идет о камнях драгоценных или полудрагоценных — это все обычные горные породы. Но их надо разрабатывать, а этим, в сущности, никто не занимается.

Несколько слов о витраже. Не будет преувеличением, если скажу, что эта исключительная по своим возможностям, красоте и своеобразию техника находится сейчас в состоянии глубокого упадка. У нас есть прекрас-

ные мастера-витражисты в Прибалтике, в частности в Латвии. Но они нуждаются во всестороннем внимании и поддержке. Витраж необходимо пропагандировать, надо готовить новые кадры мастеров, надо заинтересовать архитекторов и строителей возможностью использования витража как одного из наиболее эффективных способов монументального оформления зданий, надо создать витражистам прочную и постоянную материально-техническую базу.

Я думаю, что настало время для организации централизованных монументальных мастерских, которые будут средоточием всей экспериментальной и творческой работы художников-монументалистов, которые будут заниматься проектированием предприятий, производящих необходимые художникам материалы, и в то же время будут руководить этими предприятиями.

Мастерские нужны именно сейчас; ведь мы накануне осуществления таких грандиозных архитектурных сооружений, как Дворец Советов, как Пантеон, как памятник Ленину, и художники рискуют оказаться в положении весьма затруднительном, если немедленно не будут предприняты меры, обеспечивающие их всем необходимым для нормальной работы.

В работе художника есть еще один важный фактор, о котором нередко забывают,— время. Время, иногда очень длительное, необходимо для создания полноценного произведения. Искусство, как правило, не рождается в спешке: недостаток времени — причина очень многих творческих неудач. А художникам-монументалистам сроки предлагаются очень часто до нелепости сжатые. Я уже говорил здесь, что строят сейчас очень быстро, а художник работает так же медленно, как и раньше. Этого нельзя изменить — искусство остается искусством. Именно поэтому необходимо четкое планирование, именно поэтому художникам надо давать приемлемые сроки для работы. Нельзя забывать о том, что аудиторию художника-монументалиста составляют многие поколения, что ему придется разговаривать с потомками, отчитываться перед историей. <...>

О художниках-монументалистах [66]

Какую роль должен играть художник в современной жизни?

Ответить на этот вопрос довольно трудно, потому что поле деятельности художника неограниченно, возможности применения его таланта беспредельны, если только художнику есть что сказать людям. Недаром все статьи по этому поводу, напечатанные журналом «Творчество», касаются самых разных сторон художественной деятельности — от росписей стен до оформления промышленных товаров.

Повторяющаяся во многих статьях основная мысль сводится к тому, что сейчас самое главное — уделять возможно больше внимания и места искусству мозаики, фрески и других видов настенной росписи. Вряд ли надо

66 Публикуется по тексту журнала «Творчество» (1961, № 7, с. 9—10). Редакционное вступление: «В связи с обсуждением вопроса о роли художника в современной жизни редакция попросила Павла Дмитриевича Корина поделиться с читателями своими мыслями по этому поводу. Ниже мы публикуем запись беседы с ним».

доказывать высокое назначение этой области художественного творчества. Ведь все помнят, что еще в первые годы революции, в очень трудное для страны время, Ленин настаивал на всемерном развитии монументальных форм искусства, видя в них средство объединения народа едиными мыслями и чувствами. Духовная пища всегда нужна человеку, и ее нельзя отделить от материальной жизни. И тем более в наш век нельзя недооценивать значение сильного, могучего монументального искусства. Великие события истории, изображенные на стене, дадут народу не меньше, чем книга, прочитанная миллионами. Но об этом уже много сказано, так много, что, пожалуй, может создаться впечатление, что только монументальное искусство и есть единственно необходимое, а все остальные жанры мелки и несущественны.

В спорах такого рода крайности естественны, но отнюдь не всегда им надо следовать. Художественная культура народа проявляет себя во всех многообразных видах, и я бы не взял на себя смелость сказать, что время лирического пейзажа теперь миновало, уступив место безраздельному господству настенных росписей. Создавать искусственную пропасть между разными видами творчества — это значит лишать искусство богатства и многогранности языка, которым оно говорит с человеком. И у скромной картины может быть самая широкая аудитория зрителей — ведь доступность искусства зависит не от вида и жанра произведения, а от художественного языка, от убедительности средств выражения, которыми пользуется художник. И пейзаж Левитана волнует, наверно, больше сердец, чем малоудачный громадный памятник, хотя он стоит на улице, где его постоянно видят сотни и тысячи людей, а полотно Левитана запрятано где-то в глубине маленького зала музея.

Очень много сейчас говорят о специфике монументального искусства, о каких-то его особых качествах, в корне отличных от качеств картины, портрета или пейзажа на холсте. Тут, оказывается, и характер образа должен быть другим, и понимание композиции и пространства какое-то не всем доступное, и «распределение цвета особыми плоскостями», и многое другое, с чем могут справиться только художники, наделенные особым талантом монументалиста.

Послушав все это, остается сделать такой неутешительный вывод, что если ты начал свое творчество со скромного пейзажа, то к стене тебе уже доступа нет; если ты увлекся портретом, то это и есть твой предел и выходить тебе за него не дано. Что касается оценки произведений, то тут вырабатывается такой подход: плоско — значит монументально, плечи квадратные — значит образ обобщенный.

Я не вижу никакой непроходимой пропасти между жанрами искусства, специфика которых будто бы держит тебя, не давая двинуться ни в ту, ни в другую сторону. Не берусь судить, должен ли быть художник универсальным или нет — это дело его творческих интересов и увлечений, но если он настоящий художник большого таланта и умения, он останется таким, за что бы ни взялся.

Когда-то А. Прахов не побоялся пригласить Нестерова, еще совсем молодого тогда живописца, только что написавшего своего «Отрока Варфоломея», расписывать стены Владимирского собора в Киеве. И Нестеров выполнил эту задачу, хотя и не задавался никакими особыми целями выражения и поисков «специфики» росписи. Он сохранил особенности своего стиля, своего письма и свое понимание художественного образа, которое видишь в его станковых произведениях.

Да ведь таких примеров можно назвать великое множество. Рафаэль создал величественные росписи Ватиканского дворца, оставив нам непревзойденную «Диспуту» и «Афинскую школу», и в то же время он был гениальным портретистом, работая в этой области на всем протяжении своего творчества. Он выражал себя как тончайший психолог в портрете папы Юлия II или Льва X, но в настенных росписях он не поступался этим умением раскрыть человеческий характер в угоду мнимым законам монументальности — и фрески его звучат от этого не менее, а, напротив, еще более мощно.

Великолепное мастерство Гойи с равной силой проявилось и в портрете, и в фресках, и в графических циклах. Он, конечно, каждый раз ставил перед собой новые задачи, подсказанные в первую очередь замыслом, местом, для которого предназначалось произведение, и, разумеется, техникой выполнения. Но всегда он оставался Гойей, он не изменял своим художественным средствам, подчиняя их только наиболее сильному воплощению своей мысли. Я думаю, что факты эти можно не умножать — они достаточно хорошо всем известны.

Обособление видов искусства таит в себе очень серьезные опасности. И самая большая из них — это то, что, выделив из других жанров искусство росписи, связанное непосредственно с архитектурой, можно свести его к простому оформительству. Такая опасность, судя по нынешней практике, стала уже вполне реальной. Поскольку речь идет об особой специфике монументального искусства, значит исключается или отодвигается на второй план главная цель искусства вообще, предается забвению содержание образа, человечность, художественность. В расчет принимается только плоскость стены и необходимость «оформить» ее, взяв за основу ту или иную тему. Но не есть ли это то самое украшательство, с которым мы боремся и которое никому не нужно?

Стенные росписи могут быть такими же разными и многогранными, как любой вид искусства, в котором выражается индивидуальный характер художника. А если сужать их диапазон требованиями некой, только им присущей условности, рано или поздно придешь к канонизации определенной суммы приемов, связанных с мастерством какого-то одного художника. Я глубоко уверен, что многие наши большие мастера, работающие над картиной или пейзажем, сделали бы и прекрасные стенные росписи; ведь качества художника, талант останутся при них, над чем бы они ни работали.

Вред привившегося у нас сейчас взгляда на монументальное искусство заключается в том, что молодые ху-

дожники, избравшие поприщем своей работы стенопись, не всегда считают для себя нужным заниматься такими мелочами, как рисунок или этюд с натуры. Стоит только такому художнику попасть в число «монументалистов», как он уже считает себя мастером высшего пилотажа, ему уже подавай никак не меньше, чем стену для работы. Так ли надо относиться к искусству? Нет, и монументалисту надо уметь написать портрет и пейзаж, и он должен быть хорошим, грамотным рисовальщиком, тогда он — настоящий художник.

При правильном понимании искусства вообще каждому станет ясно, что монументальное искусство — это отнюдь не только квадратные плечи, что отсутствие перспективы еще не делает произведение монументальным, а психологическая глубина образа вовсе ему не мешает.

Он с честью держал кисть...[67]

Исполняется сто лет со дня рождения великого русского советского художника — Михаила Васильевича Нестерова. Имя его стоит в ряду таких имен, как В.И.Суриков, В.М.Васнецов, М.А.Врубель. Образы М.В.Нестерова, проникнутые светлым лиризмом, дополняют былинные образы В.М.Васнецова и трагические образы В.И.Сурикова. Без произведений М.В.Нестерова трудно представить себе русскую живопись, да и не только живопись, а и всю русскую культуру.

67
Печатается по машинописному тексту, хранящемуся в Музее-квартире П.Д.Корина.
С небольшими сокращениями статья была опубликована под названием «Искусство есть подвиг» (к столетию со дня рождения М.В.Нестерова) в журнале «Творчество» (1962, № 6, с. 16—17).

Творчество М.В.Нестерова — единое целое от «Пустынника», написанного художником в 27 лет, до последних работ, сделанных им в восьмидесятилетнем возрасте. Одна душа, один дух наполняют его картины — дух великого артиста, дух возвышенного и прекрасного. М.В.Нестеров любил красоту и поклонялся ей. Он любил красоту в человеке, в природе,— особенно красоту женскую, перед которой рыцарски преклонялся. Да, русская женщина нашла в нем своего великого художника.

Я знал Михаила Васильевича Нестерова на протяжении более трех десятилетий. С первых дней знакомства, весной 1911 года, меня поразил этот человек. Поразил своим высоким, открытым, благородным взглядом на искусство, своей энергией и волей, своей горделивой независимостью. Для него искусство живописи было самым близким и дорогим, но он знал и говорил о том, что оно неразрывно связано с другими искусствами — музыкой, литературой и вообще с человеческой культурой. Мне, тогда еще 19-летнему юноше иконописцу, М.В.Нестеров говорил: «Вам в силу обстоятельств не пришлось получить образование, так старайтесь его получить. Художник должен быть образован всесторонне. Пополняйте свои знания чтением. Без Пушкина вообще художнику нельзя жить. Пушкин нужен нам как воздух. Читайте Толстого, Достоевского, Тургенева, читайте великую западную литературу: Данте, Шекспира, Гете, Бальзака. Ходите на концерты, слушайте Баха, Моцарта, Бетховена, Вагнера, наших великих — Глинку, Чайковского, Мусоргского <...> Идите в театр, смотрите Ермолову, Садовскую, слушайте и смотри-

те Шаляпина, слушайте Нежданову, Собинова, смотрите Павлову, Гельцер, бывайте в Художественном театре. Словом, все впитывайте и несите в искусство. И помните: искусство есть подвиг! Пример такого великого подвига в искусстве нам показывает наш великий Иванов».

М.В.Нестеров говорил еще: «Хорошо Серову, у него большая культура, но она ему досталась по наследству, он у Рихарда Вагнера на коленях сидел». М.В.Нестеров говорил мне: «Человека и природу надо не только писать, но и наблюдать. Надо уметь любоваться ими. Вы не все напишете с натуры, нужно добавить к ней свои наблюдения, свое любование, память, воображение. И не все надо писать так, как в натуре. Но без натуры ни шагу!»

Он все время приводил в пример А.А.Иванова и М.А. Врубеля — как они на основе натуры создавали великие творения.

Помню 1913 год. Я тогда учился в Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве. Какой-то полоумный кретин изрезал картину И.Е.Репина «Иван Грозный и сын его Иван». Я пришел к Михаилу Васильевичу. Он спрашивает: «Что по этому поводу говорит молодежь в Училище?» Я ему сказал, что наиболее здоровая часть возмущена. Тогда Михаил Васильевич говорит: «Помните, Корин! Репин взял самое трудное в искусстве и вышел из этого победителем, перед Репиным надо держать „шапку наотмашь!“...»

«Искусство есть подвиг!» — эти слова М.В.Нестерова можно поставить эпиграфом к его жизни. Всю свою долгую жизнь он прожил для искусства, всю жизнь его воля к деланию искусства не ослабевала. Всю жизнь он с честью держал кисть, и в его руках она никогда не была «кистью сонной».

Как прекрасны его образы — трагической лирикой наполнены они. Как прекрасна и поэтична на его полотнах русская природа. В этих картинах люди слиты с природой и живут общей торжественно-приподнятой настроенностью. Какой духовной осанкой проникнуты его дивные портреты.

Все творчество Михаила Васильевича Нестерова — неувядаемый пример подлинного артистизма и неослабевающего волевого мастерства, и через это мастерство артиста он вкладывает свою душу в свои великие творения.

Земной поклон наш памяти великого художника.

Выступление по телевидению [68]

Сегодня здесь, на выставке моих работ, мне хочется сказать о труде художника.

Вот здесь портрет моего учителя, великого русского художника Михаила Васильевича Нестерова, который говорил мне — юноше: «Искусство есть подвиг».

Искусство есть дело серьезное, которому надо много-много учиться, и глубоко артистическое дело. Без труда, упорства, которое переходит потом в волю художника, талант скоро угаснет.

Художник должен много трудиться, много учиться, чтобы освоить это трудное дело. Потом, когда худож-

68
Печатается с незначительными сокращениями по машинописному тексту, хранящемуся в Музее-квартире П.Д.Корина. Текст подготовлен для выступления по телевидению во время работы выставки произведений П.Д.Корина в Москве. Выступление не состоялось.
Датировано 16 февраля 1963 г.

ник уже начинает работать, каждый сантиметр на его холсте, каждая линия должна находиться под контролем художника <...>

Художник должен быть в своей работе артистом.

Труд тяжелый, но этого труда не должно быть видно на картине, как будто сделано все это легко <...>

Без традиций, без преемственности нет искусства, нет и новаторства. Здесь надо вспомнить Первую симфонию

11. Портрет художника М.В.Нестерова. 1939



Бетховена. Она вся лежит в традициях Гайдна, Моцарта. Но последняя его симфония — это уже не XVIII, а XIX век. Так и Рафаэль. В первых его работах сказывалось влияние его учителя Перуджино. Наш Иванов — весь в традициях, но он и величайший новатор нашей живописи.

Без красоты нет искусства.

Рафаэль, Моцарт, наш великий Иванов — в основе их искусства лежит красота.

Художник живет в своей эпохе, и истинный художник отражает дух и веяния эпохи.

Как бы ни были высоки наши идеи и замыслы, но

если они будут выражены языком немощным в искусстве, они не будут жить, не будут действовать и не будут приняты.

Искусство живет в традициях, на преемственности, и новаторство только тогда будет новаторством, когда оно основано на традициях.

Надо учиться у жизни, на натуре, а великие художники нам помогают, поясняют, как надо к ней относиться.

Новаторство не в том, чтобы выдумывать какие-то новые формы. Новаторство заключается в эпохе.

Я живу в 50-х годах XX века, я живу идеями этого века, я не могу жить идеями XIX. Вот эти идеи и являются новаторскими. Они и заставляют художника и форму выражения делать иной, чем в XIX веке.

Великий Делакруа говорил, что законы красоты одни, а форма выражения разная для разных эпох.

<...> Вот этими краткими мыслями об искусстве я и хотел с вами сегодня поделиться.

Раздумья на выставке [69]

69 Публикуется по тексту газеты «Советская культура» от 5 сентября 1964 г. Статья написана после посещения Выставки русской деревянной скульптуры и декоративной резьбы, открытой в Москве в августе-сентябре 1964 г.

Выставка деревянной скульптуры и резьбы... Она открыла какую-то очень дорогую нам сторону духовной жизни прошлого, до сих пор еще мало изученную, недооцененную. И теперь нам дано пережить радость общения с этим богатым содержанием прекрасным миром пластики глубже понять дух народа-творца, чей гений вызвал к жизни дивные создания — яростного льва на борту корабля, Георгия Победоносца (его изображение входило в герб Московского государства), Параскеву Пятницу, Николу Можайского, и прялки, и резные узоры оконных наличников, домашней утвари.

Безвестные мастера донесли до нас в образах деревянной скульптуры свои думы, свои представления о справедливости, возвышенный идеал красоты. Краски и напевная речь русской природы согревали сердце художников. Они жадно прислушивались к голосам деревьев, им был понятен язык облаков, звезд, радуги после грозы, ветра в чистом поле...

Проходили века, сменялись поколения. Земля стонала под копытами чужеземных полчищ, горела в огне нашествий. Были грозные сечи и бунты, восстания и войны. Но ничто не могло подавить этот порыв к красоте, эту творческую мощь мастеров, властно преобразующих дерево в поэму о героизме или в сказочный цветок. И когда мы стоим перед их созданиями, для нас не столь существенна религиозная канва, единственно возможная в те времена форма художественного выражения. Мы видим преодолевающий каноны напор творческой энергии, величие замыслов, торжество бессмертного искусства. В этих образах нет смирения, приниженности, покорности судьбе. В них — гордое достоинство и пафос жизнеутверждения.

В самом деле, разве Дмитрий Солунский, вырезанный из ствола липы на рубеже тревожных веков — XIV и XV, не предстает перед нами как воин, закованный в кольчугу, с плащом за плечами? Он архаически неподвижен и

монументален, это образ воителя и стража своей отчизны. Я не могу смотреть на него без волнения. Масштабы, строй, лад этого произведения близки мне как художнику и человеку. И даже следы ожогов на левкасе, обгоревшее дерево — я вижу здесь присутствие героического прошлого, когда в огне пожаров и битв возникал смелый образ.

А резной барельеф с изображением Михаила Архангела, найденный в селе Путятино под Рязанью. Созданный в годы борьбы с татарами, этот образ был как бы провозвестником грядущей победы на поле Куликовом. Тонко и умно сочетание тонов — темных, пламенеющих, золотистых, певучи линии, совершенна композиция. Когда я смотрю на этот барельеф, меня охватывает детская радость — вот какое чудо существует на свете!

Но вот Георгий Победоносец на белом коне. Это уже другая эпоха, другой век — мятежный и красочный семнадцатый. Фантазия художника здесь неистощима. Можно без устали рассматривать терема, лестнички, витые колонки, оконца, рисунок орнамента, изысканный, разнообразный, покрывающий и сбрую коня, и колчан со стрелами, и наличники. А надо всем этим — Георгий, разящий копьем огнедышащего дракона. Что это — сказка? Да, если хотите, сказка, поведанная мудрым и добрым гением. Но не только. Образ непобедимой страны, одолевающей в бою врага, зрим и понятен. Сказочный элемент свойствен русскому искусству, он может принимать самые неожиданные, причудливые формы, оставаясь глубоко жизненным в своей основе. Мистического тумана, болезненной экзальтации вы не встретите в произведениях этих мастеров.

Параскева Пятница... Новгород, XVI век. Пластика ее несравненна. Формы просты, скупы, монолитны. Не древним языком летописей, а словами близкого нам по времени поэта хотелось бы выразить свои впечатления от этого образа новгородской женщины. В строгом, тонко очерченном лике я узнаю черты славянки, той, что

В беде — не сробеет, — спасет:
Коня на скаку остановит,
В горящую избу войдет!

Я только что вернулся из Италии. Много думал, смотрел, вспоминал. И, представляется мне, если Рафаэль в своих дивных мадоннах воплотил тип итальянской матери, то и неведомый нам художник Руси в образе Параскевы воспел женщину новгородских посадов. Сама жизнь ощутима в этом строгом, ясном образе.

Только художники великой души могли создавать такое искусство. Возникшее в период становления государства, оно способствовало росту самосознания нации, укреплению и утверждению ее.

Для художника пластическое совершенство древней деревянной скульптуры — загадка. Подражать ему невозможно. Слепо копировать бессмысленно. Оно неповторимо. Но постараться понять дух этих прекрасных творений, их гармонию, их закон, их язык мы должны...

Меня поражает в деревянной скульптуре и декоративной резьбе точно найденная мера условности, которая приходит как следствие художественного обобщения. И на выставке в Москве, как и во время поездки по Италии,

я вновь почувствовал, что нахожу ответ на давние свои мучительные раздумья. Надо обобщать не только форму. Надо обобщать мысль! Не мельчить. Стремиться к предельной концентрации мысли, к философскому образному синтезу. Как хорошо сознавали этот закон старые русские мастера! Как не хватает еще этого нам сегодня...

И еще один вывод принципиальной значимости. Собранные воедино произведения русской деревянной пластики вносят существенный корректив в концепции истории русского искусства, меняют укоренившиеся представления. В противовес установившейся точке зрения, будто бы пластическая форма выражения была менее свойственна народу, что в деревянной скульптуре сильны влияния западных школ, выставка утверждает другое. Были на Руси несравненные мастера скульптуры. Их создания гибли при пожарах, становились жертвами агрессивного невежества, обрекались уничтожению и огню. Но вопреки всему они дошли до нас и свидетельствуют о пластическом гении народа.

Крепки и самобытны были корни искусства Древней Руси. Оно шло своим большим путем, ассимилируя, переплавляя, по-своему трактуя и византийское искусство, и витиеватую графичность Востока, и орнаментальную вязь славянских стран, и образцы западной культуры. И как отрадно, что теперь мы можем полнее и вернее судить о процессе развития русского искусства в его решающих направлениях.

Этим мы обязаны многолетнему подвижническому труду мастеров Центральной художественно-реставрационной мастерской имени И.Э.Грабаря. И я хочу сказать о своем друге Николае Николаевиче Померанцеве, энтузиасте, одержимом благородной страстью собирательства памятников деревянной скульптуры вот уже более пятидесяти лет. Восстанавливая красоту, он помог восстановить истину. Я знаю: каждый год вместе с молодыми, влюбленными, как и он, в свое призвание реставраторами Николай Николаевич ездит в экспедиции на север, на запад, на восток. Он добирается до самых дальних мест, пытливо ловит в разговорах со старожилами упоминания о еще неведомых ему шедеврах. На колокольнях, на чердаках, в самой невероятной обстановке он вдруг находит чудесный памятник, порой на грани гибели. Его поиски определяются всесторонним знанием истории, музыки, летописей. Его работу реставратора отмечает тонкое ощущение эпохи, дух смелого эксперимента. И московская выставка — результат трудов им выпестованного коллектива. Не случайно и в каталоге, и на этикетках обозначены имена тех, кто возродил к новой жизни, казалось бы, навек утраченные памятники.

Мне думается, настала пора организовать постоянную экспозицию работ реставрационных мастерских. В тех же Кадашах следует устраивать периодически обновляемые экспозиции возрожденных в мастерской произведений. Тем самым была бы восстановлена прерванная традиция. В первые годы Октябрьской революции одна за другой открывались выставки по материалам экспедиций И.Э.Грабаря. Там впервые были вновь открыты творения Феофана Грека и Андрея Рублева. Вспомнить и возродить хороший обычай необходимо.

Я восхищен экспозицией выставки, решенной так продуманно, с таким вкусом и пониманием специфики. В современный интерьер скульптура и резьба вошли органично и свободно, в полной мере раскрывая свою суть. Здесь стерта стена между так называемым «изящным» и «прикладным» искусством. Здесь перед нами — единый, цельный, богатый оттенками мир истинного искусства.

Для меня равноправие на выставке скульптуры и декоративной резьбы полно особого значения. Впечатления далекого детства хлынули мне в душу, когда я увидел знакомые, родные, как руки матери, предметы домашней утвари.

Я родился и вырос в старинном селе, в семье палешан, и счастлив, что в хороводе первых впечатлений жизни рядом с песнями птиц и песнями палешан, с березами и рябинами, с цветами полей и торжественно тихими закатами стояли вот такие же точно изделия безымянных мастеров, вносящие в жизнь праздничную ноту.

Я смотрю на выставленную в витринах утварь, и мне кажется, жизнь этих изделий окружена особой атмосферой. Она не кончилась с последним прикосновением резца, но только начиналась. Поколения людей, чьими спутниками были эти братины, игрушки, ставни со смешными цаплями, прялки, пряничные доски, наложили на них свой особый незримый отпечаток.

В образности этих изделий — исток нашей культуры. Каждый художник должен чувствовать под собой родную почву. Чайковский слушал песни крестьян, и Бетховен, и Гайдн, и Шопен. Пушкин вслушивался в звучание народной речи. Коненков вырос среди смоленских умельцев, и до сих пор продолжается для него ими открытая колдовская жизнь дерева.

...Деревянная скульптура, декоративная резьба. Все это наше, все это требует внимания и охраны. Нам завещаны сокровища духовной культуры народа. Она — наша слава, наша гордость, как соборы Московского Кремля, как «Слово о полку Игореве», старинные песни и былины, как «Троица» Андрея Рублева.

Мысли после дороги [70]

<...> Мне казалось, что до Америки путь так же труден сейчас, как и во времена Колумба. Я волновался — как выдержу перелет, длительное плавание, а теперь очень рад, осилил и чувствую себя превосходно. И картины осилили странствие. Сохранность их замечательна.

11 мая выставка открылась. В центре Нью-Йорка, на 57-й улице в галерее Хаммера. Помещение узкое, длинное, я пришел в ужас, переживал вначале, но когда все расставили, успокоился. Хорошо! В витрине поставили портрет Максима Горького. И он был как прелюдия, как эпиграф. Люди шли по городу, поднимали головы, узнавали — их встречал Горький.

Открывали выставку господин Хаммер и наш постоянный представитель в ООН Н.Т.Федоренко.

Вас интересует, сколько побывало людей?

70
Публикуется по тексту газеты «Советская культура» от 5 августа 1965 г., с небольшими сокращениями. О персональной выставке произведений П.Д.Корина в Нью-Йорке. Беседа с художником записана Г.Кушнеровской.

За 18 дней — пятьдесят семь тысяч. Вы знаете, выставку продлили на два дня, в день закрытия трудно было протолкнуться, но, я уверен, если бы продлили ее еще на две недели, внимание не ослабело бы. Оно все возрастало. К нам подходили многие, очень многие. Жали руки. Говорили добрые слова. Говорят, для американцев, чтобы зал был полон, — явление редкое. Но тем более это ценно и дорого.

Кто из художников Америки приходил на выставку? Из тех, кого могу вспомнить, — братья Сойер, Антон Рефрежье, скульптор Липшиц. Пришел и Давид Давидович Бурлюк. Я помню его по Училищу живописи, ваяния и зодчества. Он с Маяковским будоражил наши молодые тогда головы. Был он высокого роста, с моноклем. Казался мне Пьером Безуховым. И, представляете, переступает порог согбенный старик. Хорошо мы с ним поговорили — вот, подарил мне картину, книги свои. Было грустно. Понимаете ли, со многими русскими беседовать довелось там, в Америке, разговаривали и в залах галереи Хаммера, и в частных домах. Нередко за непринужденной, веселой интонацией таились боль, грусть по родине — России.

Отношение прессы, спрашиваете вы?

13 мая в «Нью-Йорк таймс» вышла статья Джона Кенедея. Кенедей пишет: «Корин уверен в каждой линии своей, каждом оттенке цвета». Я к этому стремился всю жизнь. Могу оставить на совести автора слова об иллюстративном характере моих полотен. У меня к ним иное отношение. Но здесь важно прежде всего то, что критик, известный своим скептическим, отнюдь не беспристрастным взглядом на наше искусство, захотел разобраться, понять, осмыслить незнакомое ему явление.

В день выхода этой статьи меня поздравляли, расценивая ее как акт признания заведомо недоверчивой стороны.

Мы разворачиваем широкие полосы других газет. За выставкой пристально следила американская печать. Еще до ее открытия, 2 и 9 мая, опубликовались общие данные о жизни художника. Но потом все чаще в газетах начинает доминировать одно сочетание слов: «dean of Soviet painters» (старейшина советских художников), все чаще возникает сравнение «Реквиема» с музыкой «Бориса Годунова», «Филадельфийские новости» говорят о строгом стиле русского мастера, «гуманизм которого живет в романах Толстого, Достоевского, Горького». И название статьи симптоматично: «Живопись Павла Корина расширяет наши концепции советского искусства».

Письма — на бумаге со знаком фирмы. Письма — от руки, карандашом. Голос людей Америки. «Да, вы действительно большой художник, вы действительно заслуживаете титул народного художника СССР, вы действительно любите свою страну, горы и деревья, потому что ваши пейзажи прекрасны. Браво! Браво! Я снимаю шапку перед вами с любовью. Передайте Москве искреннее желание мира и счастья. Благодарю за то, что вы пришли сюда, что мы узнали вас и ваше искусство» *(Хортон из Нью-Йорка).*

Надо ли приводить и другие слова?

В них то же чувство радости узнавания нового

мира, нового искусства, за которым поднимается огромная страна, Советская Россия.

Что главное для художника? Сознание своей ответственности. Искусство — громадная, прекрасная сила, способная преобразовать человеческие души, преобразовать жизнь. Когда я пишу, я страстно хочу убедить в дорогой мне истине других людей. Не сомневаюсь, можно убедить силой и правдой образов, красотой пластической формы, вдохновением. В чем убедить? В том, что человек велик, что он исполнен творческой мощи, способной созидать чудеса. Искусство помогает понять, почувствовать и полюбить жизнь и делает людей непримиримыми к предательству, подлости, ко всем формам отчуждения.

Во все времена искусство несло благороднейшую миссию — объединяло людей. Чувство красоты — человечнейшее свойство — присуще всем народам. В восторге «пред мощной властью красоты» — в великих образах искусство объединяет человечество. Рембрандт, Веласкес, Тинторетто, Рафаэль — знамя всех людей. О единстве, о мире мечтали лучшие умы. Помните, «Обнимитесь, миллионы!» Шиллера? Строка из «Оды к радости», вдохновившая гений Бетховена. А сейчас, когда так жива память о горячей и гордой године Отечественной войны, когда человечество и сегодня, каждый день, называет имена жертв войны или тирании, искусство принимает на свои плечи тяжесть утрат, и боль, и гнев, и надежду. Художник несет ответ за будущее перед настоящим.

Я говорю — подлинно национальное общечеловечно. Взаимопонимание народов радует. Величие искусства в том, что оно дарует людям эту радость. Шекспир принадлежит всем векам. И Достоевский, и Толстой, и Бальзак. Все это — наше, это — всех людей. И Шекспир — не только англичанин для нас, и Данте — не только итальянец.

Они знали свой народ, свой век, выразили их с глубиной и мощью гениев и тем самым спаяли самыми прекрасными звеньями правды и красоты свою страну со всей планетой. Если искусство имеет такое содержание, оно общечеловеческое достояние.

Это сложный вопрос. Решение его требует от художника безусловной широты ума и души. Ведь как будто из добрых побуждений, любя свой очаг и свое поле, можно быть заскорузлым националистом. И такое искусство может действовать, но только на ограниченных людей, на неразвитый вкус. Я враг такой узости. Нет! Настоящее искусство действует на миллионы — Шекспир, Микеланджело, Бетховен. И мы должны стремиться на такие высоты в меру сил своих. Мы, художники революционной страны, должны отвечать времени большим искусством. И оно должно быть национальным, национальным по духу, как у Веласкеса, у Эль Греко. Только любя свою землю, свой народ, можно понять и другие народы, можно быть понятым ими. Это важно — быть понятым. Все, о чем говорю я сейчас, известно, истин не открываю. Только, знаете ли, после странствия своего я вновь и вновь убедился в жизненности, в нетленной яркости, в бессмертии этих истин.

Открыл ли я для себя нечто новое? Да, с радостью, с чувством счастья повторяю — да. В Нью-Йорке,

в Вашингтоне превосходные музеи. И в Европе я прошел по любимым галереям, встретился с любимыми произведениями. Ведь подлинное искусство обладает некоей тайной. Сколько раз ни подходи к «Тайной вечере», к «Джоконде» Леонардо или портрету папы Иннокентия X Веласкеса, неизменно открываешь нечто большое, не увиденное прежде. Настоящее искусство — как знак бесконечности. Познание его беспредельно, и я был счастлив по-иному почувствовать сумрачный гений Эль Греко, гармонию и страстный порыв Бурделя (это в собраниях Америки) и чудо рук человеческих — витражи в древних соборах Франции Шартра, Нотр Дам де Пари, Сан Шапель. 30 лет тому назад меня поразила голова Бетховена работы скульптора Бурделя. Остолбенел я тогда перед этим огнем, пламенем, пожаром. И теперь, в Метрополитен-музее в Нью-Йорке, снова увидел Бурделя. Да, я не устану учиться у мастеров, не устану восхищаться ими. А Бурдель — я вижу в нем великого гражданина Франции и человечества. Как он любит Францию, это я ощутил в его Жанне д'Арк.

Чему я учусь у великих мастеров? В чем для меня их завет? Отвечу так — в творческом, в дерзновенном отношении к жизни. И Эль Греко, и Тинторетто, и Бурдель — художники-творцы. Они создавали свои миры. Жизнь для художника — источник и книга-справочник. Но не предел. Не лента, механически отснятая, не сухой слепок формы, не грифельная доска подмастерья, где можно копировать жизнь. «Все сущее увековечить, безличное — вочеловечить!» — в этом смысл и высшая задача творчества. В этом активная роль живописи, скульптуры, графики. Раздвигать границы наших представлений, счищать, снимать накипь предрассудков, освобождая человеческое сердце для восприятия истины и красоты, ломать, да, ломать, наконец, устарелые концепции.

Мысль подлинного художника не стоит на одном месте — ищет, развивается. Вот я с отрадой узнал из новой книги Эренбурга, что он теперь иначе воспринял Рафаэля, чем некогда. Постарался его понять и открыл для себя его гармонию, его возвышенную душу, его музыку. И это замечательно, что художник слова имеет мужество сказать — да, прежде это мне было чуждо, да, теперь я к этому отношусь иначе.

Музей современного искусства в Нью-Йорке. Я ходил по залам. Смотрел Эль Греко. И после этого титана живописи увидел Пикассо. Можно смотреть Пикассо после Эль Греко? Можно! Громадная картина — «Семья комедианта». Это ранний Пикассо, великолепный по тональности, по выразительности. В нем сила, страсть и артистизм. Я во многом не согласен с Пикассо, многое неприемлемо, но вот неожиданность: я ходил по музею, мне хотелось получить отрицательное впечатление от этого художника, и я шел к «Гернике». И когда увидел это полотно, этот большой холст, прекрасную тональность, волевую, энергичную прорисовку деталей, меня это захватило. Я с сомнением приближался к «Гернике» — нежданно картина произвела огромное впечатление. Но я смотрю как художник. И после того, что я увидел, я изменил к Пикассо отношение, он стал для меня большим мастером. Я почувствовал: он че-

ловек ищущий, мятущийся и мятежный. Я почувствовал: много мучений, много дум вкладывает он в искусство.

Разумеется, я не стану подражать Пикассо и отнюдь не призываю писать так, как пишет он. Каждый мастер неповторим, а голое подражание ведет в тупик с неумолимой логикой. Я только хочу сказать, что, к собственному удивлению, по-иному воспринял Пикассо.

Но гипертрофия разъятой на части формы —болезнь современных художников. Их мышление — их несчастье. И это для многих из них — не хулиганство, не шарлатанство, как казалось. Это болезнь. Болезнь человечества. В Америке, в Европе наступила полоса кризиса. Искусство переболеет — вернется в надлежащее русло. Я в этом убежден.

Во Франции я пошел в музей Родена. В той церквушке старинной, где были «Граждане Кале», «Врата ада», «Мыслитель», «Бальзак», «Марсельеза», где все это очень компактно, очень хорошо было собрано, — теперь иное. Теперь выставка современного искусства. Скульптуры Родена вынесены в парк. А в церквушке я увидел покрышку автомобиля, сжатую, как при столкновении, стертый лак, куб из металла, поставленный на ребро, сумку — на рынок ходить, жестянку, висящую телефонную трубку. Все это выставлено. И я считаю — это болезнь. Может быть, болезнь психики. Но нам надо вдуматься в ее причины, в ее возникновение. Не хохотать — какой толк, какой прок в этом. Надо раз навсегда уяснить: фотографирование на холсте, в гипсе — не искусство. Ведь когда сторонники нового языка на Западе хотят быть реалистами, они начинают производить фотографически точные вещи. И самое решающее — надо бороться искусством, надо доказать нашим реалистическим искусством, что истинно, чему принадлежит жизнь. Надо доказать это творчеством. В творчестве победить.

В Америке почти абсолютное исповедование Сезанна. Художники привыкли следовать Сезанну, идут по путям, когда-то открытым Сезанном. Но это путь по нисходящей. Иное мышление их удивляет. Они идут по одной линии. А эта линия ведет вбок, в сторону от точки настоящего взлета. Думаю, со временем они это уяснят. Скажу еще раз: следует помочь им понять и сразиться с ними в искусстве — своим творчеством поколебать их пристрастия и убеждения.

Нас тепло провожали товарищи из советского посольства и американцы. Если на моей выставке граждане Америки немного лучше поняли наш народ, нашу страну, я буду считать, что эта тяжелая для меня работа, длиной в месяц, не прошла напрасно. Я искренне хочу верить — это так. Хочу сказать спасибо нашим товарищам, помогавшим в организации и проведении выставки. Сказать спасибо Хаммеру, открывшему двери своих залов для выставки всем американцам, пришедшим в залы галереи и так горячо выражавшим свое уважение, свои симпатии нашей Родине. Я не смог, естественно, сказать это каждому из тысяч. Я говорю это здесь.

А сейчас мечтаю уехать в Палех. Буду в полном уединении сидеть под березой, читать книги. Какие? Вот отложил Эдуарда Мане и Микеланджело — хорошо, что издательство «Искусство» выпустило их.

В высокой тишине Москвы [71]

71
Публикуется по тексту газеты «Московский художник» от 6 января 1966 г.

Великому русскому художнику Александру Иванову было всего 28 лет, когда в одном из итальянских писем в Россию появились очень точные слова о жизни артиста: он писал, что живет «в высокой тишине Рима». Это значит, что великое прошлое прекрасное искусство, мудрость и благородство земли, где он работал, открылись ему и высокая тишина вечного города приняла его под свои своды.

Каждый из нас, художников больших и малых, обязательно должен войти под своды высокой тишины своего города — это источник вдохновений и раздумий, замыслов и достижений. Я счастлив, что из 73-х лет моей жизни почти 60 прожил в Москве и что именно ее высокая тишина — ее древность и молодость, ее история, ее революция, ее искусство — нерасторжимо связаны с моей работой.

Художник всегда остается наедине со своим полотном или каменной глыбой, но это не одиночество, ибо за окном его мастерской шумит, живет, радуется или огорчается его город. Это непременно и так же входит в процесс творчества, как дальний голосок ребенка где-то в темном доме: он бегает, хохочет или плачет — он с тобой, и значит все хорошо.

Уже много лет я живу на Малой Пироговской улице, в мастерской, выбранной для меня в 1934 году Алексеем Максимовичем Горьким. Я и раньше любил этот старинный московский район больших деревьев в маленьких садиках, просторные улицы, Новодевичий монастырь, за который садится солнце, низкий в этом месте берег Москвы-реки. Но оттого, что Малая Пироговка связана для меня с Горьким, я люблю ее еще больше.

Алексей Максимович впервые пришел ко мне, когда я жил на Арбате. У нас с братом Александром была общая мастерская на чердаке дома № 23, и мы очень боялись, что Горькому будет тяжело подниматься по высокой и неудобной лестнице. Но он вошел, и с того дня наша рабочая комната, интерьер которой я столько раз рисовал и писал, словно изменилась.

Еще в 1925 году я написал акварель «В моей мастерской» — первую купленную у меня Третьяковской галереей работу. Мне хотелось выразить в ней соединение суровости жизни и мечты, скромности быта и роскоши искусства. Я написал печку-буржуйку, складной стул, с которым ездил на этюды, гипсовые слепки Венеры Милосской и боргезского бойца, Лаокоона, античные маски, старинную икону палехского письма на стене и крошечное высокое оконце. Мне хотелось написать тишину, в которой рождается творчество, тишину, рядом с которой за окном существует и утверждает жизнь московский веселый шум.

Когда на арбатский чердак в этот самый интерьер моей акварели вошел Алексей Максимович, мне показалось, что сама огромная заоконная Москва вошла ко мне, пригнув ссутуленные плечи, басовито и весело разговаривает со мной о главном деле жизни моей — об Искусстве.

В наш город я приехал шестнадцатилетним пареньком из прекрасного русского села Палех. Недавно, читая письма Василия Ивановича Сурикова, особенно те, которые

написаны домой с дороги, во время его первого путешествия из Красноярска в Академию, я понял, что Суриков ехал в XIX веке, а я ... в XVII. Ведь целью моей было научиться писать иконы масляными красками, во «фряжском» стиле. В Палехе-то писали темперой, как издревле. Я и не думал тогда, что захочу стать художником, что кроме художественного ремесла на свете есть искусство. Но и для деревенского мальчика Москва была Меккой, и я сильно намазал дегтем свои тяжелые сапоги, чтобы приехать франтом. О Москве начала века рассказывают великие русские писатели и художники, и потому не стану описывать мой путь в Рогожскую часть от Нижегородского вокзала или дорогу оттуда к Тверской заставе, в мастерскую иконописца Молова, который взял меня в ученики с условием «править очередь», то есть работать и в качестве прислуги. И все-таки незабываема эта дорога через огромный весенний город: идти в яловых сапогах было трудно, у Иверской часовни на ступенечках я снял их, перебросил через плечо и так босиком шел по Москве. Живот подводило от голода. В булочной Филиппова купил себе калач — и шагал дальше.

Есть города, к которым, и прожив в них долго, никогда не можешь привыкнуть. Москву я полюбил сразу, с первого дня: очень русский, очень свой был этот огромный город, и душа его была близка мне.

Жить у Молова в Оружейном переулке было нелегко. Ученьем мастер почти не занимался: только, бывало, прикреплю кнопками лист бумаги к двери (мольбертов-то для мальчика не было) — она открывается, и лист уходит из-под карандаша. Однажды стоял я у окна, а во двор зашла шарманка и так печально играла, так тянула душу... И я слушал, горевал и мечтал о чем-то огромном и счастливом, что непременно исполнится в этом городе по имени Москва. Через полвека, в день, когда мне присвоили звание народного художника РСФСР, я снова пришел в Оружейный переулок, где когда-то шестнадцатилетним слушал шарманку, и молча глядел на изменившуюся до неузнаваемости Москву, и благодарил ее, благодарил в ее лице время свое и страну свою.

Этим летом я около месяца прожил в Америке, где была открыта моя выставка. В Европе мне случалось бывать часто — и в молодости, и в зрелом возрасте. Города же Америки я увидел впервые. В Нью-Йорке я много думал о Москве, сравнивая их. Меня удивляли громады из стекла и металла, я был поражен техникой и ее могуществом. Почему-то я все время возвращался мыслями к впечатлению, которое произвел на меня еще в 30-е годы Лондон: все монументально, тяжело, закопчено дымом, какой-то холод возникает в сердце при взгляде на городской пейзаж. Милая домашность Москвы, ее очаровательная неровность, когда большие дома прикрывают малые плащами своих теней, удивительные сочетания современности и старины, когда башни и соборы Кремля органично входят в перспективу гранитной набережной Москвы-реки, когда древние церквушки и старинные белокаменные здания образуют единый неповторимый ансамбль с архитектурой наших дней! Ни в одном городе мира, даже в мрачном Лондоне, я так не грустил о Москве, как в Нью-Йорке. Я утешал себя, вспоминая

Москву Сурикова, Виктора Васнецова, Нестерова, Рябушкина, Юона, Аполлинария Васнецова, Дейнеки.

Эти мастера всегда изображали пункты великой архитектуры, организующие наш город; в их сюжетные полотна пейзаж Москвы входил органично и свободно, величие и суровость сооружений подчеркивали человеческие характеры, их национальные типические особенности, их самобытность. В замечательных произведениях изобразитель-

12. Портрет А.М.Горького. 1932



ного искусства образ Москвы всегда поэтичен и философичен, гармоническая красота ее созвучна внутреннему миру героя; это его земля, почва, на которой он вырос и воспитывался, и хвала ей есть хвала самому человеку. В Нью-Йорке мне много думалось о том, какими должны быть памятники Москвы, и я вспоминал «Граждан Кале» велико-

го Родена и снова радовался мухинской скульптуре «Рабочий и колхозница», оптимистический пафос которой столь же высок и впечатляющ, как творческий пафос монумента Родена; вспоминал, как впервые увидел мухинский монумент. Я был восхищен. «Какая страстность! Какой порыв! — думал я. — Какое могучее и прекрасное создание великого таланта!» В этом замечательном произведении я почувствовал тенденцию социалистического монументального стиля, который, будучи во многом созвучен великому пафосу античности (Ника Самофракийская) и Возрождения (Микеланджело), в то же время заключал в себе новое содержание, выражая гигантский порыв народов страны социализма в светлое будущее. «Этот стиль, — думал я тогда, — нигде не может проявить себя так сильно, как в Москве».

Как известно, вероятно, читателю, я много раз в своей жизни обращался к портретному жанру. Первой большой работой моей был портрет Горького, потом я писал своего учителя — прекрасного Михаила Васильевича Нестерова, потом — Леонидова, Алексея Толстого, академика Зелинского, Сергея Коненкова и Мартироса Сарьяна... Всякий раз это была Москва. Она была за стенами мастерской на улицах, откуда приходили ко мне мои герои, и образ этих улиц еще стоял в их глазах. Москва была и в торжественной таинственной синеве затихшего зала Художественного театра, в который мысленно глядел Василий Иванович Качалов, когда я работал над его портретом, она была в мощных звуках рояля Константина Николаевича Игумнова, сильных, пленительных, ранящих душу звуках прекрасной музыки. Эта Москва — светоч культуры и искусства.

Однажды в конце 30-х годов в мастерскую ко мне пришли летчики, которыми восхищалась тогда страна. Это были Громов и Юмашев — участники знаменитого беспосадочного перелета. Я любовался их силой, красотой, новым человеческим типом с его скромным героизмом, волей и готовностью к подвигу.

<...> Когда началась война, я не уехал из Москвы. Все откладывал и откладывал свой отъезд и так и не мог заставить себя уехать. Москва в те дни была прекрасна. Суровое и героическое начало, которое всегда жило в ее облике, как-то особенно проявилось в ней. Всю осень 41-го года я работал над эскизом монументальной мозаичной композиции для большого зала Дворца Советов. Это должно было быть произведение титанических размеров, и на моих картонах возникали юные, могучие, слитые единым движением фигуры, устремленные в будущее. Эту работу я так и назвал — «Марш в будущее» и не отрывался от нее, даже когда радио объявляло о налетах гитлеровской авиации. В том была моя собственная, личная борьба с фашизмом: величественная аллегория исторического движения советского народа в моих эскизах казалась мне мощной и торжественной, и никакие «гитлеры» не могли остановить этой лавины.

Москва жила суровой и трудной жизнью военного города, я ходил по ее улицам, более чем всегда, пустынным и строгим. И во мне рождался замысел, впоследствии воплощенный, — замысел моего триптиха «Александр Невский». Я приходил в Большой театр, в который во время одного

из налетов попала бомба и плафон которого я восстанавливал, и все думал, думал о будущей своей работе. В Большом театре я особенно ясно представлял себе, что я вижу своего Невского, что его играет гениальный Шаляпин. Вообще, созданные им исторические образы — Иван Грозный, Борис Годунов, Варлаам — всегда представлялись мне тем идеалом, образцом, с которым нужно соразмерять свои замыслы. В разрушенном Большом театре, расписывая вновь плафон, я, казалось, слышал громовой голос, прекрасную русскую речь великого артиста. И на улицах в гремящих мужественных репродукторах военной затемненной Москвы я старался расслышать этот дивный голос.

Из Большого — вдоль Охотного ряда и завернув на Манежную площадь — я часто шел в Исторический музей и рассматривал там древнее оружие русичей: мечи, кольчуги, наручники, шлем князя Ярослава, который надел впоследствии на своего Невского. Старинные вещи смещали времена, и, глядя на них, я волновался так, будто видел оружие нынешних защитников Москвы.

Я очень много работал: в конце осени 42-го года средняя часть моего триптиха — Александр Невский — была готова и представлена в экспозиции выставки «Великая Отечественная война».

Только в середине октября были три дня перерыва — умер Нестеров, мой наставник и учитель, мой друг дорогой, дивный художник. Я рисовал его на смертном ложе — маленького, в черной своей шапочке, уже навсегда безмолвного и неподвижного — и внутренним взором видел Горького, даже не в день его собственной смерти, а в то утро, когда на Новодевичьем хоронили сына его Максима <...>

Мне думалось, что великая и мужественная народная трагедия — война, в которой выстояла Москва, выстояла Россия, — соединила тогда в моем сердце, в моем зрении великие образы, противостоящие фашизму: Александр Невский — боец и рыцарь — был и Нестеровым, и Шаляпиным, и Горьким, и молодым парнем из родного моего Палеха, которого я наблюдал малышом, мальчиком, юношей и который погиб под Москвой, и героями-летчиками, чьи портреты писал перед войной.

В высокой тишине Москвы я работаю много лет, я счастлив был, выполняя мозаики и витражи для московского метро — для станций «Комсомольская-кольцевая», «Новослободская», «Арбатская». Радовался, что мои работы украсят высотное здание на площади Восстания и Актовый зал МГУ на Ленинских горах. Уходя из университета, я всегда подолгу стоял у балюстрады над Москвой-рекой, на таком знакомом для меня месте. Года три я приезжал сюда на закатах, писал Москву с Воробьевых гор. Было это в конце 20-х годов, и я долго ехал на трамвае и шел пешком, пока добирался до своей излюбленной точки, откуда Москва как на ладони.

Теперь я тоже бываю здесь иногда. Подолгу стою и молчу, удивляясь прекрасному, дивному городу, родному моему городу.

Благодарю судьбу свою, подарившую мне счастье жить и работать в Москве.

Как гражданин России [72]

ся по тексту газеты
»льская правда» от 27
5 г.

Итак, два слова — охрана памятников — постепенно обретают свои еще в столь недавние годы попранные и утраченные права. Состоялся съезд, учредительный, первый, придавший благороднейшему делу государственную основу. Пора нигилистического отношения к памятникам старины остается, по всем признакам, позади. И все же я не могу не сказать еще раз об этом глубоко трогающем меня деле как художника и гражданина. Потому что не приспели еще времена безмятежного благодушия и «благолепия». Потому что корни эстетической слепоты оплетают сознание многих. Потому что слишком горьки и невосполнимы были утраты наши.

Для меня слова «охрана памятников» — рабочий термин, передающий лишь узкий смысл задачи. Содержание его неизмеримо шире. Оно включает живое представление о преемственности традиций культуры, о нерасторжимой связи времен, дня сегодняшнего и давних дней, связи человека с землей и со всем сущим на ней, с природой, с человечеством.

«Седые камни» наделены особой, внятной чуткому оку речью. В них заключен пафос преодоления времени. В них — мужество, стойкость и отвага тех, кто возводил эти могучие стены, эти легкие своды по законам высочайшего искусства. Крепостная башня на крутом берегу, утвержденная на века как символ свободолюбия и непокорства, стройная, вздымающаяся к облакам колокольня, фреска, внезапно и светло озаряющая стены, встают перед моими глазами как рукотворные образы торжества силы духа и человечности.

Стелились века «дымящейся истории», были грозные сечи и мятежи, восстания и войны, стонала под игом нашествий опаленная огнем и горем земля, но ничто не могло сломить в сердце народа-певца, воителя, зодчего жажду воли и жажду песни. Ничто не могло затмить мечту о прекрасном, справедливом мире. И то, что мы воспринимаем сегодня, как чудо: летящий силуэт собора, светозарные краски росписи — есть высшее выражение несгибаемого духа, исполинской внутренней мощи народа, умевшего противостоять и вражеским ратям, и испытаниям жизни, сохраняя незамутненной искреннюю веру в победу добра, умевшего достойно и гордо жить, творить, бороться.

Древние мастера наши были поэтами и героями. В масштабах и ритмах зданий, возводимых ими, есть власть непреложных законов. Пространства земли и неба были естественной и необходимой средой, окружающей памятник, взаимодействующей с ним. Пластический язык зодчих Древней Руси — источник познания неиссякаемый.

К чему говорю я все это? Чтоб повторить одну, забываемую порой истину. Да, нам оставлены величайшие художественные ценности. Да, нам завещаны гением народа созданные сокровища духовной культуры. И памятники эти — наша слава и гордость, вне зависимости от первоначального, культового их назначения. Подобно античным храмам и соборам готики они — общечеловеческое достояние.

И не случайно революция Октября в небывалые дни атаки, битвы со старым миром, в годы боев и голода сумела сберечь архитектуру старины, подняла перед ней свои знамена как ограждающий щит. Именем революции патрули матросов пресекли попытки грабежа в Зимнем. И в этом сказывалась подлинно гуманная, созидающая природа Октября, отрицающая вандализм разрушений.

13. Портрет народного художника СССР М.С.Сарьяна. 1956



И не случайно Владимир Ильич Ленин с таким вниманием, заботой и любовью относился к памятникам культуры. Я вспоминаю то время, тревожное и славное, с чувством благоговейным.

Январь 1918 года. В проекте повестки дня заседания Совнаркома стоит вопрос о ремонте Кремля. И Ленин следит, как за кровным делом своим, за сохранностью ансамбля Кремля и дает такое указание архитектору И.Бон-

даренко, руководившему реставрационными работами: восстанавливайте все, как было, делайте прочно и хорошо.

17 мая 1918 года Ленин пишет коменданту Кремля: «Предлагаю в срочном порядке произвести реставрацию Владимирских ворот...» И в беседе с Луначарским произносит такие слова: «Совершенно необходимо приложить все усилия, чтобы не упали основные столпы нашей культуры, ибо этого нам пролетариат не простит».

Строки эти хочется перечитывать снова и снова. Не забудем — то идет 1918 год, в военной шинели, с отточенным штыком и с котелком пустым. Год очередей, беспризорных, холодных, пустых цехов. И Ленин все это знает и с прекрасной убежденностью ратует за сохранность народной святыни.

Удивительны воспоминания Грабаря. Вот этот отрывок хотя бы: «Однажды Владимир Ильич дал нам такой нагоняй, от которого мы долго не могли опомниться. Гуляя как-то по Кремлю в его нижней части, примыкающей к Москворецкой стене, он заметил в одной из церквей разбитое окно. Его разбили игравшие там дети. Владимир Ильич тотчас же сделал выговор зав. музейным отделом, сказав, что дело охраны памятников в Кремле стоит не на должной высоте, что он требует большей к ним внимательности и что необходимо привлечь к строгой ответственности всех нас» [73].

73 *Грабарь И.Э.* Моя жизнь. Автомонография. М.—Л., Искусство, 1937, с. 274.

Ни один собор в Кремле не был разрушен при Ленине. Его забота носила не эпизодический, случайный характер. Именем революции Ленин действовал как вождь, творец, художник. И быть верным делу революции сейчас — значит, думается мне, поступать в решении вопросов культуры по-ленински.

А потом началось необъяснимое. В Кремле один за другим рушили соборы. Был сломан Вознесенский монастырь XIV века, основанный женой Дмитрия Донского. Сломаны церковь Константина и Елены (XVI век). Разобрано Красное крыльцо (XVII век). Белокаменные львы, примыкающие в Грановитой палате, пошли на бут.

Скорбный перечень стремительно возрастал. Вокруг Кремля, в пределах Садового кольца, сровняли с землей прекрасные ансамбли-монастыри — Златоустовский, Крестовоздвиженский, Никитский... Наша гражданская утрата — Сухарева башня. Видел я много ратуш за границей, но такой величавой архитектуры не встречал. Помню, как Горький пытался спасти ее.

Нет нужды перечислять необратимые наши потери. Говорю сейчас о них не для того, чтобы растревожить старую боль. О другом мысль моя. Памятники русского древнего зодчества могли стать школой вкуса для архитекторов, школой бесценного опыта пластического решения ансамблей. Москва создавалась столетиями, но в кольцевой, рассеченной радиальными лучами улиц системе ее, хаотичной на первый, поверхностный взгляд, заключена строгая логика. Старый город в своем целом представлял собой произведение искусства, где в каждом сооружении, каждом ансамбле можно найти определенную закономерность.

«Живопись счастливее архитектуры», — говаривал Грабарь. Действительно, никому в голову не придет выре-

зать часть картины Рафаэля только потому, что она кому-то пришлась не по вкусу. А превосходные здания, возведенные гением, не уступающим Рафаэлю, выламывали из городского сложившегося органически ансамбля с легкостью непостижимой.

Могут спросить ретивые сторонники подобных акций: «А разве не ломали прежде? А разве не строили взамен новое? Стерпится, слюбится». Отвечу — ломали. Микеланджело позволил себе снести несколько зданий, но на месте их на Капитолии он возвел шедевр архитектуры. И Баженов и Казаков кое-что смещали. Но они обессмертили свои имена поразительными сооружениями. А что наблюдаем мы сегодня? Часто видим мы, что новая постройка сильнее, совершеннее ушедшей? Ой, как же не часто!

Рубить с плеча — это немудреное дело. А вот чтобы действительно создавать и строить — для этого нужен талант. Памятник древнего зодчества может стать стимулом творческой энергии, творческой воли. В черте современного города он точно вызывает на поединок, на своеобразное соревнование архитектурную мысль: «А ну, посмотрим, поборемся, потомки!» И нужен такт и большая культура мысли и души, чтобы принять этот бой и вести его достойно. Чтобы новое здание и старый памятник звучали согласно, как мелодия в симфонии, когда народный мотив вливается в ведущую музыкальную тему.

Думаю, это единственно верный путь, и, кстати, высшие удачи ждали архитекторов именно здесь, когда они были художниками, понимающими законы ансамбля. Превосходный пример — Мавзолей, возведенный Щусевым на Красной площади.

Исстари панорама Москвы волновала воображение. С Кремлевского холма далями Замоскворечья любовался Ленин. Живописный силуэт Кремля, зубчатых стен, башен, собора Василия Блаженного радостно и величаво вырастал навстречу людям, поднимающимся с улицы Горького. Эта полная смысла поэтическая доминанта города врезана прочно в сознание миллионов. Что же теперь? Какой расчет побудил архитектора лишить площадь этого чеканного легендарного силуэта, приблизив махину гостиницы вплотную к редчайшему ансамблю? Уже не видим мы куполов Кремлевских соборов со стороны улицы Калинина. Лишь маковка поблескивает.

Налицо забвение простейшей истины: архитектура — это искусство, архитектурный ансамбль требует согласования всех элементов. Казалось бы, всем известно, что памятник зодчества можно уничтожить не только динамитом, но и соседством с каким-нибудь тяжеловесным кубом, притиснутым стеной к стене. А между тем, почти повсеместно с быстротой эпидемии распространяется насильственное вторжение новых комплексов на территории всемирно чтимых ансамблей. Я говорю не о бывших годинах — о сегодняшнем дне, о нынешнем.

Вот церковь Знамения в Дубровицах — пленительный неожиданной, прихотливой игрой форм памятник XVII века, в восьми километрах от Подольска. Жаль тех, кто не стоял перед ним, не восхищался его светлыми ликами. Вокруг него тишина и вольный простор были когда-то. Чья

воля или недомыслие чье побудили застраивать девятиэтажными башнями землю «впритык» к памятнику, уже в километре от него?

Меня удивляет и тревожит еще одно: в осуществляемых проектах очень часто нет искры поэтической идеи, нет пластического образа. Торжествует один и тот же стандарт от Белого моря до Черного. Стандарт, как рубанок, обтесывает ландшафт, лишает своеобразия исторически сложившиеся панорамы.

Не могу не выступить в защиту тех памятников, тех районов, которые еще можно спасти. Есть в Москве Кадаши. Знаменитый красотой своей собор XVII века, городские дома вокруг него — тоже XVII века (многие из них не взяты на учет). Сейчас Кадаши под угрозой. Нет необходимости, полагаю, в первом этаже собора устраивать цехи столярной мастерской. Химические процессы, вибрация, прокладка труб санитарных узлов могут оказаться губительными для здания, стоящего, по данным археологических исследований, на песке. Кадаши целесообразнее передать Третьяковской галерее для экспозиции хранимых в запасниках шедевров Древней Руси.

Приспела пора государственных мер. Гуманный «дух закона» должен быть скреплен строгой «буквой закона».

В Париже в центре города запрещено сооружать здания выше 26 метров. Сложившийся силуэт и структуру ядра столицы там нарушать возбранено. Не грех и нам заимствовать этот опыт.

Существует Москва и ее центр, которые дороги каждому гражданину России. Решать его дóлжно с учетом исторически возникшего характера ее панорамы, силуэта, ритмических акцентов. Эта проблема касается всех — не только архитекторов, но кровно художников, писателей, рабочих — всего народа. Здесь необходима гласность, открытое соревнование за обсуждение проектов реконструкции. Хрестоматийный эпизод: когда надо было найти место для статуи Давида работы Микеланджело, созвали многочисленное собрание лучших мастеров Италии. Боттичелли и Филиппино Липпи, Перуджино и Леонардо совместно решали — где стоять статуе.

Не чураться бы и нам подобного примера, устраивать бы совместные форумы, призванные решать судьбу не только статуи — прославленных городских массивов. Тем более что нового Микеланджело пока нет среди нас. И становится грустно, когда лишь стороной узнаешь, что состоялся, оказывается, конкурс по реконструкции центра Москвы в пределах Садового кольца. Был он закрытым. Проектов всех я не увидел. Знаю, что группа молодых архитекторов выдвинула проект, идея которого вкратце сводится к следующему: Садовое кольцо, опоясывающее 20 процентов территории столицы, не должно подвергаться строительным экспериментам; новый центр, по их плану, следует возводить в юго-западной части города, по сторонам Москвы-реки.

Конечно, этот проект — еще не решение. Но я вижу в нем здоровое зерно, плодотворное начало. Фантазия, необходимая при строительстве новых кварталов, мирно соседствует здесь с разумным введением «охранных», запо-

ведных зон, включающих памятники старины. Этот проект — гипотеза. Но почему мы должны остерегаться гипотез? Без них не может быть движения вперед. Ведь это нелепость, что над головами молодых авторов стали ломать административные копья.

Во все времена для каждого художника, мастера своего дела, существует одно нерушимое правило и право чести — нести личный ответ за содеянное им. Легче всего ссылаться на руководящий приказ, такова узкая тропа конъюнктуры. Дух и пафос революции, ленинский стиль требуют иного — бесстрашно и твердо отстаивать свои взгляды.

И я убежден, никакие бытовавшие субъективистские, волевые начала не могут оправдать нанесенного народу ущерба — сноса памятников старины, не могут снять ответственности с тех архитекторов, кто ради временных частных интересов пожертвовал достоянием народа. Это равно предательству.

Не сами собой рушатся вековые своды. Их губят равнодушие и невежество. Чьи-то руки подписывают приказ, чьи-то руки закладывают динамит, кто-то невозмутимо, бесстрастно созерцает все это и проходит мимо. Я хочу сказать: в деле охраны памятников, нашей национальной гордости и славы, нет и не может быть посторонних. Иначе мы оказываемся перед лицом парадоксальных и чудовищных явлений. В дни заседаний первого, учредительного съезда 2 июня этого года взорвана часть Китайгородской стены. Цель? Чтобы транспорт строящейся в Зарядье гостиницы мог по кратчайшей прямой, не в объезд сновать туда-сюда. Место? Известно каждому и всем — напротив Министерства культуры РСФСР. Санкционирующая подпись начальника инспекции по... охране памятников архитектуры. И судя по планам автора гостиницы Чечулина, нет места Китайгородской стене среди предполагаемого парка. Остатки ее хотят сровнять с землей.

Я вспоминаю чудо-стену Китай-города XVI века, идущую от «Метрополя» до Никольских ворот, и вниз — от Лубянки к Москве-реке и по берегу до Василия Блаженного. Вспоминаю шатровые башни, кирпичные высокие зубчатые стены. Ширина ее стен, ритм арок поражали воображение. Эка силища возводила эту громаду! Теперь осталась от стены малая часть. Пройдите к ней — загляните в проем, подивитесь крепости кладки, поднимите кирпич густого огнистого цвета, вспомните мастеров, что ставили эту стену. Пробоина обнажила страницу истории. И не бульдозеру махом сваливать эти отколотые глыбы в кузов грузовика, а сидеть бы тут археологу. И опять горькой памятью вижу Рим, вокзал в центре города — новый, легкий, конструктивный, и старую стену, с чисто художественным тактом включенную архитектором в великолепный ансамбль. Почему же у нас не видят строители порой дальше собственного носа? Наша общественность должна поднимать свой голос — голос протеста. Суд общественности может стать выше суда уголовного.

Забота о прошлом — наш голос, гражданский, человеческий. Мы сознаем это еще не в полной мере. Я не могу расценить иначе как надругательство над светлым гением Василия Баженова тот факт, что в церкви Знамения, соору-

женной им в Новоспасском монастыре (Крестьянская площадь, д. 10), находится сейчас санпропускник и вытрезвитель. Не могу примириться, что в семишатровом храме Иоакима и Анны (XVII в.), на Большой Якиманке, сейчас кузнечно-прессовый цех.

Трудно мириться с тем, что под Москвой стоит руина без глав — воспетая летописью Тайнинская церковь XVII века, что в Измайловском соборе Москвы всем ветрам и дождям открыты сказочные изразцы. А крыши над крыльцом все нет и нет, хоть немудренное дело соорудить ее.

Не могу молчать еще об одной старой ране. Есть великие даты нашей истории, мысль о которых возвышает. 1380 год. Поле Куликово, что было «велико и ровно», как говорит летописец, где была «сеча зла, аки же не бывала в Руси», где пролилась кровь «аки дождевая туча». На Куликовом поле решалось будущее России и Европы. Русские грудью своей, жизнями тысяч оплатили победу. В те далекие века было завещано помнить павших на поле Куликовом, «пока стоит Россия». А первым павшим был Александр Пересвет, что перед сдвинутыми ратями принял вызов Челубея и погиб, сразив врага. «И ударившись копьями толико громко и сильно, яко земле потрястися, и спадоша оба на землю мертвы и ту конец прияша оба».

Много войн отгремело с той поры на Руси. И нам священны имена павших за нее и 20 лет назад и шесть столетий тому назад. Пересвет и Ослябя упоминаются в каждой летописи, для множества поколений были они символом доблести, ратной чести.

Но многим ли известно, что Пересвет и Ослябя похоронены в Москве, в церкви Рождества? Сейчас она находится на территории завода «Динамо». В четверике старой церкви установлен мотор в 180 киловатт. На метр он углублен в землю. В трапезной, примыкающей к усыпальнице, два мотора — 200 квт. и 370 квт. Начата установка еще одного мотора в 370 квт. В пристройках вокруг — те же моторы. Древняя почва перерыта беззастенчиво и грубо. Здание сотрясается от грохота. Прежде близлежащие улицы назывались Пересветинская и Ослябинская. Теперь улицы переименованы. Нет ни одного упоминания — доски мемориальной хотя бы. Ничего нет. Рев моторов над прахом героев. Вот вся тебе память и слава.

Чувство патриотизма от века присуще нашему народу. С ним и государство и человек выше, благородней. Так будем последовательны, будем нетерпимы к попранию народных святынь.

Я получил тревожное письмо. Воинствующее невежество нависает над полем Бородина. 17 июня тракторы Бородинского совхоза сровняли батареи Богарне, выворотили «охранные столбы», остатки валов запахали под пар. Видимо, для руководителей совхоза нет прошлого их Родины. Мне не понять тех, кто никогда не испытывал неодолимой потребности прийти на поле боевой славы, представить, как боролись и гибли тут солдаты Отечественной войны 1812 года. На этом же поле сражались в 1941 году советские воины — потомки Дня Бородина и Утра Куликова. Шли на танки, закрывали собой амбразуры вражеских дзотов, сгорали вот на этой земле. Мы должны исполнить за-

вет Кутузова, который желал, «чтобы сии укрепления остались неприкосновенными: пускай в позднее время будут они для россиян священными памятниками их мужества». Эти слова относятся ко всем местам сражений.

Состоялся съезд, создано общество охраны; но до тех пор, пока все наши люди, и особенно молодежь, не поймут, что памятники старины — свидетели героической истории, носители духовного начала, создания большого искусства, пока каждый человек не научится радоваться им — мы не можем считать задачу решенной.

Наша страна многонациональна. Каждый из народов наших накопил в сокровищнице своего искусства уникальные памятники культуры, а в истории своей — места, которые нужно беречь и охранять. Мне дороги и башни Хивы, и монументальные храмы Армении, и готика Эстонии. Просто я, как русский человек, лучше знаю русские памятники, их состояние. И именно поэтому я обращаюсь ко всем молодым гражданам нашей страны: охраняйте реликвии нашего народа! Будьте людьми высокого долга, достоинства и чести, будьте верны славной судьбе своей страны, сыны и дочери России!

Вторая часть

П.Д.Корин в письмах и воспоминаниях современников

О.А.Великорецкий
Замыслы и воплощения

Ю.Э.Осмоловский
Несколько слов о П.Д.Корине

И.А.Иванова
Музей Рублева и П.Д.Корин

А.В.Васнецов
Мое знакомство с Павлом Дмитриевичем Кориным

А.А.Кулешов
Первая выставка Павла Корина

В.М.Черкасский
Страницы воспоминаний

И.А.Кабанова
В письмах и в памяти

Б.М.Ермолаев
О встречах с П.Д.Кориным

А.А.Котухина
Памятные встречи

Г.М.Мельников
П.Д.Корин в Палехе

Г.Ф.Соколова
Палехский музей П.Д.Корина

П.Д.Корин в письмах М.В.Нестерова [1]

А.К.Виноградову
[Москва]
22 декабря
1923

Многоуважаемый Анатолий Корнелиевич!

Обращаюсь к Вашему содействию, как к директору Румянцевского музея.

В музее сейчас работает молодой художник Пав.Дм.Корин. Он делает замечательную копию (фрагмент) с картины Иванова «Явление Христа народу». Копии с картины Иванова редки и не были удачны. Это — первая и лучшая на моей памяти более чем за сорок лет. Работа худ. Корина настолько выдающаяся, что может служить пособием к пониманию гениального мастерства, того великого совершенства, которое достигнуто при кажущейся простоте Ивановым — этим трагическим русским гением.

Сейчас, когда осталось после долгих месяцев работы лишь закончить копию, Корину заявили, чтобы он перенес свою копию на другое место, с которого почти ничего не видно, и во всяком случае, крайне трудно и неудобно работать. Мотивируется такое распоряжение тем, что, якобы, при копировании может произойти несчастье, художник может упасть с лестницы, и проч., и проч. С времен незапамятных во всех галереях Европы привыкли видеть копиистов с Рафаэля, Тициана, Веласкеса и других великих мастеров — это поощрялось академиями западными и нашей. Кто из нас не копировал в Эрмитаже, и никогда, и нигде не было опасений, подобных настоящему. Всякий копирующий понимал и, понимая, берег и отвечал за себя. Отвечает за себя и Корин, особенно ценя великое творение Иванова.

Ввиду сказанного не найдете ли Вы возможным сказать свое слово за Корина, дать ему спокойно окончить его копию, которая сама по себе может стать музейным украшением.

Буду очень благодарен Вам за такое Ваше содействие.

1 Публикуется по книге: М.В.Нестеров. Из писем (Вступительная статья, составление, комментарии А.А.Русаковой). Л., Искусство, 1968.

В комиссию
по Октябрьским
заказам у художников
Москва
22 мая
1927

Художник Павел Дмитриевич Корин происходит из старого рода живописцев-крестьян известного села Палех Владимирской губернии.

Лет за двести вышло немало живописцев из Коринского рода, о чем говорят летописные записи с. Палеха. Последним и самым выдающимся из них надо признать Павла Дмитриевича, окончившего б[ывшую] Школу живописи и ваяния, оставленного ассистентом у проф. С.В.Малютина, позднее самостоятельного руководителя в Свободных государственных мастерских. Пав.Дм.Корин, задумав писать картину, оставляет профессорство, посещает университет, изучая серьезно анатомию у проф. Карузина. Чтобы еще более укрепить свои знания в рисунке, он делает ряд копий — фрагментов со знаменитой картины Александра Иванова.

Последняя из копий Пав.Дм., совершеннейшая из

всех когда-либо с картины Иванова сделанных, обращает на него общее внимание. Ректор теперешней Академии художеств, увидев копию, оценив ее исключительные достоинства, выражает желание ее приобрести для Академии и лишь за неимением свободных средств откладывает это свое намерение.

К созданию необходимости серьезного изучения великих мастеров П.Д.Корин пришел давно. Побывать в Венеции, Флоренции, в Риме для такого индивидуального дарования, как у Павла Дмитриевича, есть насущная необходимость.

От Иванова, Брюллова до Бруни Академией вменялось в обязанность молодым художникам перед началом самостоятельной творческой работы сделать копию с одной из картин великих мастеров нашего Эрмитажа, чтобы нагляднее уяснить их высокие технические достоинства, чтобы поднять общий уровень понимания задач искусства. После чего наиболее достойные посылались в Италию. Там, на местах, они знакомились с великими творениями века Возрождения.

Будет совершенно справедливо, не связывая художника ничем, дать ему возможность и средства на поездку по Италии, тем более что такие случаи в недавнее время бывали.

Во всяком случае, П. Д. Корин по возвращении из-за границы, при отсутствии у нас серьезных руководителей по рисунку, будет очень полезен как совершенно исключительный знаток рисунка и формы вообще, к познанию чего сейчас так заметно стремится наша художественная молодежь.

П.И.Нерадовскому
Москва
10 апреля
1929

<...> Корин или Корины — особое дело! Эта порода людей сейчас вымирает и, быть может, обречена на полное уничтожение. И, однако, пока они существуют, я не устану ими любоваться. Любоваться моральными, душевными их свойствами, их, как пишете Вы, «целиной». Оба брата дают много и давно мне радостей. И я желал бы, чтобы и художество их не осталось шапкой-невидимкой.

П[авел] Д[митриевич] имеет почти все, чтобы быть большим художником, мастером, художником с большим специальным умом и сердцем. У него есть все, что ценилось в мое время, что было в лучших художниках моей эпохи. И что, надеюсь, еще когда-нибудь и как-нибудь вернется, как неизбежная реакция — всяческим кривляниям (они часто называются сейчас «исканиями»), салонной болтовне и всяческому моральному безразличию. Как ни велики силы зла, но добро могущественно. <...>

А.А.Турыгину
[Москва]
22 сентября
1931

<...> А у нас в Москве, в нашем художественном муравейнике, событие большой важности, о нем все говорят, судят-рядят, радуются, а больше того — завидуют. На той неделе встретил я П.Д.Корина. <...> посетил их, братьев К[орины]х, целый «сонм», с Максимом Горьким во главе, оставались два часа, — пересмотрели все работы, все этюды, всех, кого за последние два года написал П.Д. для своей картины. Много хвалили, восхищались, результатом же было предложение Горького ехать братьям с ним в ок-

тябре за границу: Павлу — в Италию, Александру — в Париж (для копирования в Лувре «Джоконды»).

Все произошло, как в сказке, по щучьему велению, по Максимову хотению... В настоящее время все оформлено, все выяснено. Едут братья, самое меньшее, на полгода. Таким образом, сбываются мечты обоих: одного — увидеть великих мастеров, Сикстинскую капеллу, увидеть всех, всех Тицианов, Веронезов, другого — увидеть их же и скопировать «Монну Лизу» («Мадонну Литту» Горький очень упрашивал Ал[ександра] Д[митриеви]ча продать ему, тот с простодушием и прямотой ответил, что он «не торгует»... Вот какие дела-то!). Вся эта история и меня взволновала: вспомнилась далекая молодость, мои мечты и их осуществление. А потом и все, что пришлось пережить последние годы...

Во время посещений Горький видел мой ранний портрет с Павла Д[митриеви]ча [2], хвалил, спрашивал, не ученик ли К[ори]н мой? Тот, как всегда, ответил утвердительно (хотя я-то, кроме Турыгина, учеников в жизни не имел). <...>

2 М.В.Нестеров пишет о «Портрете Корина» 1925 г.

А.Д. и П.Д.Кориным
Москва
[Декабрь]
1931

Здравствуйте, дорогие мои Павел Дмитриевич и Александр Дмитриевич!

Ваше римское письмо перенесло меня в далекое прошлое. То, что переживаете вы сейчас, что видите, чем восхищаетесь, что изучаете, все это прошло передо мною более сорока лет тому назад... [3] и Петр [4], и Ватикан, и Микеланджело, и Рафаэль, Аппиева дорога с виадуком, все, все прошло перед моими молодыми глазами и я с великим восторгом впитывал тогда эти видения, этот «сон наяву».

Ваши письма разные, как Вы сами, и, конечно, Вы, Павел Дм., должны были зарисовывать «Сивилл», а Вы, Александр Дм., — «Афинскую школу». Но ни тот, ни другой не упоминаете в своих письмах о моем любимом рафаэлевом «Пожаре в Борго» [5]. Помните ли общий тон этой фрески, цвет тела старца, полноту гармонии, благородство, тот такт великого художника, ту меру, правду и мудрость, какие он влагает в свое создание? Тут, в этой первой зале, Рафаэль как бы впервые находит себя, и вся сила его молодого гения, откровения веселит его, насыщает картину звуками, формами, линиями, драматизмом. Тут, глядя на «Пожар в Борго», вспоминаешь и Брюлловскую «Помпею» и «Медный змий» Бруни; их обоих, и Брюллова и Бруни, «Пожар» привел к сильнейшему трагическому возбуждению в их творчестве. Это письмо найдет Вас, вероятно, во Флоренции. Там опять Микеланджело — уже скульптор, и его духовная полярность — Фра Беато Анжелико, с его чистотой помыслов и чувств и его неземными видениями, и все это — и бурный Микеланджело, и тихий Фра Анжелико, — все это прекрасно по-своему и будет на пользу Вам обоим.

Вы оба впитываете в свой художественный организм эти великие злаки гениальной эпохи, гениальных художников и мастеров своего дела. Все это послужит фундаментом, на котором Вы построите Ваше творчество, может быть, Вашу славу. <...>

3 Первая поездка за рубеж М.В.Нестерова состоялась в 1889 г. (Вена, Венеция, Флоренция, Рим, Неаполь, Капри, Милан, Париж, Берлин, Дрезден).

4 Собор св. Петра в Риме.

5 «Пожар в Борго» — одна из фресок Рафаэля в станцах (залах) папского дворца в Ватикане.

П.И.Нерадовскому
[Москва]
21 января
1932

<...> Братья очень задержались в Риме. Вместо предполагаемых трех недель пробыли там почти три месяца. И лишь 17—18-го выехали в Неаполь дня на два-три. Сейчас они в Сорренто в гостях у Г[орьког]о, который их нетерпеливо ждал. «Мадонна Литта» якобы имеет совершенно особый успех. Я видел фотографии с Павла Дм[итриевича] и Александра Дм[итриевича] (у Пашеньки), снятые с них для визы. П.Д. очень интересен, выглядит поиному, чем мы его знаем. Алек[сандр] Дм[итриевич] очень пополнел. Наработали они очень много.

Рисунками иллюстрированы письма обоих к жене и невесте. Рисунки Павла (перерисованы из альбомов) очень мужественны, напоминают давно минувшие времена художников, влюбленных в Италию, умеющих ее понимать, чувствовать...

Сердце мое радуется, глядя на все, слыша о них хорошее.

Микеланджело и Рафаэль ими всецело овладели. Теперь надо желать, чтобы оба эти титана не придавили, не убили в них индивидуальности.

Нелегко будет связать виденное, пережитое с тем, что живет, просится наружу в их, коринском, творческом духе. И все же я надеюсь, что Италия будет, как Вы говорите, для них «историческим моментом». Также надеюсь, что довременные похвалы не помрачат их головы. На севере Италии, а потом, быть может, в Париже еще много придется пережить обоим. Одна Венеция с Тицианом и Веронезом могут наделать немало хлопот. Оба они понимают значение «живописи», ее соблазнов, ее велений. Трудная задача — все переварить и остаться все же «Кориными». И это все так необходимо.

Однако я разболтался, но Вы поймете, что тема «Корины» слишком для меня захватывающе интересная тема.

П.Д.Корину
[Москва]
Январь
1932

Дорогой Павел Дмитриевич!

Спасибо Вам за письмо, за поздравление с Новым годом. Желаю и Вам в Новом году поработать так, как работалось в году минувшем, желаю еще большего: чтобы в 32-м была начата картина, чтобы все то, что дала Вам Италия, великие ее художники, претворилось с тем, чем полон Ваш творческий дух, чтобы я еще успел полюбоваться Вами содеянным. Не зная темы Вашей будущей картины, чувствую ее дух живой. Великие мастера объяснят Вам ту сложную и мудрую простоту, которая необходима в искусстве. Ничего лишнего, ничего преднамеренного, того, что нужно было бы пояснять словом. Истинное искусство не нуждается в толмаче. Примером — Микеланджело, Рафаэль, Тициан и др.

Большее, чем допустимо, это название, остальное «от лукавого».

Картина создается в духовном чреве художника, остальное — дело мастерства, «техники», той или иной — рафаэлевской, палеховской, репинской или иной какой. Я уверен, что Италия научит Вас не только любить великих мастеров, но и следовать по их путям. И вот еще что: дайте сейчас себе хорошую передышку, отдохните возможно дольше в Сорренто, не работайте там вовсе, любуйтесь дивной

природой (Везувием, что ли), дайте улечься римским впечатлениям, чтобы они утряслись хорошенько и все стало на свое место. Помните, впереди у Вас еще Флоренция и, может быть, главное — Венеция с ее великими живописцами. Им надо оставить свое место в Вашем художественном восприятии. После Тинторетто, Тициана Вечеллио, Веронезе — Тьеполо будет казаться Вам ловкой талантливой акварелью. В Вероне не забудьте Веронеза с вороным конем в Сан-Джорджо [6]. Всем им надо дать место, а вернувшись в Москву, как-то вспомнить, как-то претворить в своей картине, — как — не знаю, думаю, как-то по-своему, по-орински, однако не позабыв вековых традиций родного Палеха.

6 Имеется в виду картина Веронезе «Мученичество св. Георгия» в церкви Сан-Джорджо в Вероне.

П.Д.Корину
Москва
22 марта
1932

Здравствуйте, дорогой Павел Дмитриевич!

Я давно получил Ваши письма из Палермо и не отвечал долго потому, что болел: был грипп, но с ним Е[катерина] П[етровна] справилась. Не отвечал Вам еще и потому, что ждал нового флорентийского или венецианского адреса. Вчера после долгого отсутствия была у нас Пашенька, она здорова, выглядит отлично, не очень занята. Ею только что получено было Ваше письмо с приложением снимка с портрета [7], снимок слабый, мутный, и все же по нему можно составить понятие о замысле, а главное, о разрешении основной задачи, и, несмотря на трудную тему, думается, Вы справились с ней: все наиболее значительное, ценное попало. Выражение лица, позы — естественно, серьезно. Оканчивать портрет (фон), судя по письму, Вы намерены в Москве, а я думаю, что и начало портрета Вы, за краткостью времени, отложите до Москвы, до лета, побывав перед тем в Венеции, этой родине великих портретистов — Тициана, Тинторетто, ознакомившись с их гениальным выражением всех сторон портретного изображения, — психологической, композиционной и живописной... Размер, взятый Вами (больше натуры), очевидно, был продиктован необходимостью. Я помню, когда-то Крамской говорил мне (а я, может быть, передавал Вам), что ни один вершок холста не должен быть занят без крайней необходимости, экономика в слове у писателя и в композиционных оформлениях у нас, живописцев, одинаково необходимы. Это важно, как и то, чтобы изображаемое лицо или действие жило своей особой жизнью и заражало зрителей. Судя по словам Пашеньки, портрет писан не на воздухе, а на закрытой террасе, без верхнего света, фон же пейзажный будет написан по этюдам уже дома, в Москве. Мы, старики, воспитанные на реальной школе, давно позабыли былые приемы, приемы великих мастеров, да и позднейших — Брюллова, Винтергальтера и др., и часто, гоняясь за реальностью, делали плохие фоны (грешил этим и Репин), а ведь удачный фон — половина дела, ведь он должен быть органически связан с изображаемым лицом, характером, действием, фон участвует в жизни изображаемого лица.

7 Речь идет о снимке с портрета А.М.Горького, над которым П.Д.Корин работал в Италии.

Однако я разболтался, так недалеко и до «трактата» о портрете, это оставим искусствоведам, они народ дошлый, пусть они и пишут трактаты, а мы будем писать портреты, картины, — не так ли?

Сейчас, может быть, Вы уже во Флоренции. По

пути не забудьте Сиенны, Вероны, Мантуи, Болоньи, Пизы, Падуи...

Если есть возможность пробыть в Италии месяц-другой лишний, этим воспользуйтесь, не спешите.

А.А.Турыгину
[Москва]
21 апреля
1932

<...> Посылаю тебе и П[етру] И[ванови]чу небольшой снимок портрета М.Горького. Есть большой, есть отдельно снятая большая голова. Все это интересно, взято здорово, как сам М.Г[орький] сказал: «Портрет вышел кондовый». Голова (по большому снимку) удалась и по форме, и особенно по выражению глаз. О портрете много говорят, а какова его дальнейшая судьба — посмотрим, скажет время... Нет сомнения, что портрет вызовет разноречивые толки (помнишь историю с портретом Суворина, писанным Крамским) [8]. <...>

8
Нестеров вспоминает противоположные оценки известного портрета А.С.Суворина работы И.Н.Крамского (1881, ГРМ), высказанные В.В.Стасовым в статье «25 лет русского государства» и самим Сувориным в «Письме к другу» (Новое время, 1886 г., 6 января), оценки, причинившие большие огорчения Крамскому.

А.А.Турыгину
[Москва]
4 июля
1932

<...> Корины приехали, и в тот же вечер были обе пары у нас. С виду изменились мало, выглядят хорошо, хорошо одеты (кроме старых, летних блуз), полны планов, много говорили об Италии, где сейчас нет ни музыки, ни пенья (раньше вся Италия пела и играла). Много видели чудес в музеях. Хороши впечатления от Сорренто, от М.Горького...

Внутренний облик братьев остался прежний. Много говорилось о Париже, тамошнем искусстве, его крайнем полевении в сторону «беспредметности»... и проч. Если П.И. [9] приедет, б[рать]я многое ему порасскажут. Сейчас Павел начинает кончать портрет Горького (на квартире М.Г[орько]го). Между прочим, ему предложили занять место старшего реставратора в музее. В должность он вступит через два месяца, по окончании портрета и после поездки в Палех.

На другой день по приезде Павел (с женой) был еще и уже в полном европейском костюме, выглядит Павел итальянцем. <...>

9
Имеется в виду П.И.Нерадовский.

А.А.Турыгину
Москва
Август
1932

<...> Вчера видел портрет Макс[има] Горького — он впечатляющий. Корин сумел найти суть темы, главное, что есть в человеке, портрет содержательный, значительный и, конечно, лучший с Горького написанный. Краски еще не те, что могли бы быть после Венеции, после Тициана, Веронеза, Тинторетто, фон же — пейзажный фон Неаполитанского залива, неожиданно хорош, красочен — хотя, быть может, по своей внешней реальности более реален, чем фигура психологически тонкая, глубокая, но писанная не на воздухе — недостаточно еще слитая с фоном <...>

А.А.Турыгину
[Москва]
4 июня
1933

<…> Корины на выставку [10] ставят: Павел — портрет Г[орько]го и большой этюд отца с сыном, также два итальянских пейзажа и ряд акварелей, тоже итальянских. Он будет представлен хорошо. Слава его здесь растет стихийно. Этюды подходят к концу, еще написать фон — и тогда надо приниматься за картину [11], хотел бы дожить до ее появления <…>

10
Речь идет о выставке «Художники РСФСР за XV лет (1917—1932)».

11
Имеется в виду работа над этюдами для картины «Уходящая Русь».

А.А.Турыгину
Москва
24 ноября
1933

<…> Грабарь читал выдержки из его большой монографии о Репине. В письмах, коими она пестрит, много интересного, характерного для эпохи, нами с тобой прожитой (такой интересной, неповторяемой), тот же Г[раба]рь говорит, что он примет участие в дополнительной и окончательной (надолго ли?) «реконструкции» Русского музея. Деятельный, неутомимый малый, при всем вышесказанном он успевает и работать, написал живой, яркий по краскам этюд зимы из окна своей мастерской.

Кстати, о мастерской, в ближайшее время П.Д.Корин перебирается со своего чердака в новую, огромную, с колоссальным окном мастерскую — дом-особняк в несколько комнат с особой усадьбой, на которой зимой будет каток, а летом разбит сад <…> [12] Там он и предполагает писать свою десятиаршинную картину. Хотел бы я дожить до ее окончания и увидеть, какова будет дальнейшая судьба обоих братьев, по всему таких разных <…>

12
Мастерская с квартирой при ней была построена в 1933 г. В настоящее время Музей-квартира народного художника СССР П.Д.Корина. Филиал ГТГ.

М.В.Статкевич
[Москва]
2 января
1940

<…> Писал ли я Вам, что Павел Дм. Корин написал с меня давно жданный моими друзьями портрет [13]. Портрет очень интересный, лучший из всех с меня написанных. Он сейчас на выставке и вызывает много толков, особенно среди молодежи. <…>

13
Портрет М.В.Нестерова (1939, ГТГ).

П.Е.Корнилову
[Москва]
7 марта
1940

<…> Рад, что портрет П.Д.Корина с меня Вам понравился, он очень выигрывает в красках; ничего банального. Сейчас портрет приобретен в Третьяковскую гал[ерею]. Видимо, там же будут и портреты Корина с Леонидова и Алекс[ея] Толстого [14] — только что написанный — очень интересно. <…>

14
Портрет Л.М.Леонидова (1939, ГТГ).
Портрет А.Н.Толстого (1940, ГРМ).

Н.М.Нестерова
М.В.Нестеров и П.Д.Корин [15]

15
Воспоминания и заметки, без указания места первой публикации, написаны для настоящего сборника.

Знакомство нашей семьи с братьями Павлом и Александром Кориными началось в 1910 году, когда мы переехали из Киева в Москву. В те годы мой отец М.В.Нестеров расписывал церковь Марфо-Мариинской обители на Боль-



14. П.Д.Корин, М.В.Нестеров, Е.П.Нестерова, Н.А.Пешкова на даче А.М.Горького. Горки. 1936

шой Ордынке, а жили мы на Донской улице. Отцу понадобились помощники по работе в церкви, и он обратился в иконописную палату с просьбой прислать ему способных учеников.

Однажды, когда моя мать была на кухне, с черного хода явились два юноши, оказавшиеся братьями Кориными. Впоследствии Павел Дмитриевич вспоминал, что их приветливо встретила молодая красивая женщина, которую они приняли за дочку Нестерова. Свое появление с черного хода он объяснял бесконечным почтением к Нестерову.

Отец дал Павлу Дмитриевичу скопировать для пробы эскиз образа Богоматери и по копии скоро понял, что Павел Дмитриевич хорошо чувствует тональность и, вообще, человек талантливый. В церкви Павел Дмитриевич делал рисунок по эскизу, а Михаил Васильевич писал по этому рисунку красками. Александр Дмитриевич, тогда еще мальчик-подросток, делал орнаменты. Работа шла успешно. Михаил Васильевич находил, что братья Корины с длинными красивыми волосами похожи на юношей с фресок Гирландайо, но считал длинные волосы неуместными и часто говорил с женой, как бы поделикатнее посоветовать им остричься. Однажды во время работы он подошел к Павлу Дмитриевичу и сказал ему на ухо: «А волосы-то надо

остричь». Павел Дмитриевич позвал Александра и, ничего не объясняя ему, повел к парикмахеру. Последнему он сказал: «Меня под польку, а его наголо».

В 1920 году мы поселились в доме № 43 на Сивцевом Вражке в двух комнатах квартиры № 12. Братья Корины жили тогда очень близко от нас на Арбате. С этого времени начались их частые посещения нашего дома, скоро перешедшие в длительную и близкую дружбу и помощь

15. М.В.Нестеров. Портрет П.Д.Корина. 1925



с их стороны. Быт 20-х годов был довольно сложен, а мы с братом еще учились в школе и не могли много помогать родителям. Центральное отопление не действовало, и у нас была сложена хорошая печка, трубы от которой тянулись через всю комнату. Для печки Корины покупали дрова на соседнем Смоленском рынке, а Александр Дмитриевич пилил и колол их. В те годы многие получали американский паек «АРА». Корины зимой с санками, а летом с тележкой,

отправлялись за пайком, который получался нерегулярно и состоял из довольно большого количества продуктов: целой бараньей ноги, кульков с мукой и кукурузной крупой, сгущенного молока и пр. После получения пайка моя мать готовила роскошный обед, на который обязательно приглашались ее помощники Корины. В то время они жили более чем скромно и для них такой обед был хорошим угощением. С годами дружба с братьями укреплялась. Они принимали участие во всех наших семейных событиях и торжествах. Даже свадьба Павла Дмитриевича и Прасковьи Тихоновны в 1926 году праздновалась в нашем доме. В 1925 году Михаил Васильевич написал небольшой портрет Павла Дмитриевича с палитрой, а в 1930 — широко известный двойной портрет братьев Кориных.

В 1935 году Корины оказали большую помощь моему отцу при устройстве его небольшой выставки в Музее изящных искусств. Павел Дмитриевич был самым близким и верным другом и последователем Нестерова. Отец говорил: «У меня нет учеников, разве что братья Корины». Осенью 1939 года Павел Дмитриевич написал превосходный очень похожий портрет своего учителя.

После смерти моего отца Павел Дмитриевич оставался главным советником и помощником нашей семьи. В 1962 году он принимал самое активное участие в устройстве выставки М.В.Нестерова в Третьяковской галерее к 100-летию со дня рождения художника.

В.М.Голицын
Павел Корин (из дневника) [16]

Лето 1938 года я с семьей прожил в Гудаутах на самом берегу Черного моря. Мы давно звали приехать к нам Павла Дмитриевича Корина. Наконец получил от него письмо. Вот оно:

«Дорогой Владимир Михайлович! Получил Ваше письмо с точными и подробными инструкциями насчет нашей поездки в Гудауты. Большое Вам спасибо. От Сочи я думаю ехать на такси. Из Москвы выедем числа 14—15 июля. Раньше не пускают дела. Работаю много, а толку мало. Когда у нас будут билеты, пошлем Вам телеграмму. До свиданья. Будьте здоровы. Привет от нас Елене Петровне [17] и ребятам».

Так как я считаю Корина большим русским художником, то решил вести дневник за все время его пребывания у нас. В дневнике отмечены главным образом факты, связанные с его работой над двумя панорамами Абхазских гор [18]. Что касается до его высказываний, то я их записывал как запомнил и, к сожалению, многого не записал — «пороху не хватило».

Итак:

17 июля. Сегодня приезжает к нам Павел Дмитриевич Корин. Поселили его во флигельке.

18 июля. Приехали. По моему плану, который я ему послал в письме, они, после некоторых поисков, доехали благополучно. Провел их во флигель. Комната, приготовленная для них, им понравилась. Красота и величие гор пора-

16 Впервые опубликовано в книге: Голицын В. Страницы жизни художника, изобретателя и моряка. М., Советский художник, 1973, с. 50—57. Печатается с небольшими сокращениями.

17 Е.П.Голицына, жена М.В.Голицына.

18 Имеется в виду пейзаж «Гудауты». 1938. Б., кар., м., лак. Дом-музей П.Д.Корина.

зили Павла Дмитриевича. Он был небрит и ужасно грязен с дороги. Перед бритьем долго смотрел на сильную седину в бороде и, шутя, говорил, что нужно бороду отпустить. После бритья все пошли на пляж купаться. (Море — 35 метров от дома.) Полезли в море. Прибой здоровый, балла на четыре. После купания пили чай с акациевым медом. Павел Дмитриевич выпил двенадцать стаканов. Немного отошел с дороги. Горы наши ему необычайно понравились — будет писать.

19 июля. Пошли выбирать место, откуда писать панораму. Павел Дмитриевич сказал, что он теперь не так детально вырисовывает, как на панораме Палеха [19]. Главное — характер взять. Отношения. Наш первый план напоминает ему Северную Италию.

19 «Палех». 1927, Б., акв., белила. ГТГ.

20 июля. Хочет написать Нестерову и Надежде Алексеевне Пешковой и нарисовать им свой «палаццо» с Прасковьей Тихоновной в дверях. Павел Дмитриевич любит в письмах делать рисунки.

21 июля. Вчера к вечеру он начал этюд гор. Ущелье Белой речки. Меня приглашает сесть рядом работать.

22 июля. Вчера вечером сели вместе писать горы. Он пишет прямо на плотной бумаге, итальянской, без грунтовки. Рисунок карандашом делает очень бегло. Иванов писал без грунтовки. Накануне было другое освещение, и он почти заново переписал начатое. Я стал тщательно вырисовывать свое. Павел Дмитриевич сказал, что не нужно так вырисовывать.

Горы дальние он пишет сразу вместе с небом. Пишет короткими точными ударами. Когда совсем стемнело, он разошелся, вдохновленный красотой. Жалко кончать.

С утра сегодня тучи и ветер зюйд-ост пять баллов. Собрались идти в Лыхны, но горы очень хорошо явились, и мы сели писать. Вскоре солнце и бриз победили тучи, и я сбежал от жары. Павел Дмитриевич остался сидеть, скорчившись на маленькой скамеечке, держа в руке зонт Прянишникова, а на коленях этюдник. Вообще на него не похоже, что он работает без соответствующего обеспечения удобствами. Он даже сказал, когда я это ему заметил, что не любит художников, которые обставляются. Море его не привлекает, а горы очень. Вечером много рассказывал про свои квартиры в дореволюционной Москве у разных бедняков. Вот горя и нужды перевидел!

23 июля. С утра горы очень хороши были. Сели писать. Я сделал тент на двоих. Павел Дмитриевич пишет медленно — кусочек с пол этой страницы (дневника) второй день. Сразу заканчивает. Изредка указывает мне: слишком сине, серее, светлее надо брать небо и горы.

24 июля. Встали в шесть часов. Любовались горами. Нужно на рассвете писать. Вчера Павел Дмитриевич писал долину реки Бакланки. Я указал ему на красивое облако справа над Новым Афоном. Он его сразу написал на том же этюде снизу (это его манера). Пригодится. Когда после работы мыл кисти, сказал мне, что у него, если этюд удается, настроение хорошее, удовлетворенное. Рассказывал, как он свои работы сжигал в молодости. Накопится ящик — сожжет. Куда с ними таскаться! А то в голодное время буржуйку топил этюдами. В Палехе на чердаке много пропало,

племянники пожгли. Когда пора идти писать, Павел Дмитриевич всегда говорит: «Зовет к священной жертве Аполлон». Палитра у него такая: белила цинковые, лимонная желтая, поль веронез (особенно любимая), кобальт, краплак, зеленый вермильон и кармин. Это для неба и гор. Еще охра для первых планов. С моими ребятами очень забавен. Ларюшку [20] убеждает не реветь, есть чеснок после сладкого и держать зонт, Мишке поручил почесывать ему спину, когда он пишет. Шутил, что когда он разбогатеет, то будет писать с «рабами» — один обмахивает, другой спину чешет.

20 Так называли в семье И.В.Голицына, сына В.М.Голицына.

25 июля. Завтра нарисую его за работой. А то он мне шутя выговаривал, что приезд его сюда недостаточно обставлен для потомства — нет фотографа.

26 июля. Утром Павел Дмитриевич сел писать, а я его рисовать. Он в шутку снял пижамные штаны, чтоб загар подправлять. Мишка чесал ему спину, а Ларюшка веером обмахивал. Недурно у меня получилось. Хочет скалькировать и послать в письме Пешковой. Работаем часов по пяти в день. После обеда сели писать пароход. Он его очень ловко и правильно схватил, хотя всякую технику ненавидит. Заметил на таком расстоянии, что грот-мачта черная. Про пароход все меня спрашивал — так ли нарисовал. Я ни к чему не мог придраться. После обеда Павел Дмитриевич писал панораму гор. Я не писал — у соседей заболтался (глупо!). Вечером сидели на завалинке и говорили о Грюневальде и других немецких художниках. Павел Дмитриевич мне сказал, что мне писать с натуры больше нужно. Частичка правды попадает на рисунки. Сами увидите, насколько лучше работать будете. Природа поддерживает художника.

27 июля. Опять с утра писали горы. Длинный разговор о впечатлении, когда я ему указал, что горы он пишет выше, чем они на самом деле видны. Ругал Альберта Бенуа, который меня поправлял когда-то и показывал, как с помощью стекла можно проверить.

28 июля. Сегодня мои именины и Мишкин день рождения. Павел Дмитриевич подарил мне вина и грозился на большом булыжнике фунтов на пятнадцать написать кипарисы, море и парус. Я все учу его лежать в воде на спине, а он уморительно тонет, растопырив ноги и руки. Вечером сели писать панораму гор. Павел Дмитриевич на длинной фанере кнопками укрепил еще лист, впритык к первому. Я поработал немного и бросил, так как мои горы были закрыты облаками. Стал делать мольберт. Пошел в лабаз попросить у Миды * веревочку. Возвращаюсь. Павел Дмитриевич спрашивает меня с горечью: «Художник ли вы?» Вижу, правда, красота неописуемая. Небо зеленое, и синие облака на нем прекрасного рисунка, и еще большое оранжевое облако над хребтом Хипста. «Веронез», — сказал Павел Дмитриевич. А у него — смотрю — скандал. Он перенес с этюдника ущелье Дзышры на фанерку длинную, но жидкую, рядом справа впритык приконпил другой лист бумаги, на котором писал долину реки Бакланки. А теперь для хребта Хипсты, слева от Дзышры, налепил двумя кноп-

* В 20 метрах от нашего дома стоял лабаз абхазской рыболовецкой артели. Мида — старый рыбак-грек.

ками еще лист. Он весь не помещается да и фанерка узка — небо на воздухе. Порыв ветра сдул этот лист. Павел Дмитриевич позвал Прасковью Тихоновну лист держать. Еще подставил табуретку. Очень шаткое сооружение получилось, дрыгает и валится поминутно. А веронезовское освещение меняется. Павел Дмитриевич разнервничался. Палитру уронил. Ругается. Мишка прибежал, стал держать фанеру справа. Я принялся срочно три палки связывать, «мольберт» делать. Даю Павлу Дмитриевичу. Он сгоряча не так поставил. «Мольберт» упал. Тогда я стал держать фанерку и лист справа, Мишка слева, Прасковья Тихоновна — табуретку. Так вчетвером и дописали этюд. Вот баня была!..

29 июля. Павел Дмитриевич меня похвалил, что отношения лучше брать стал — точнее. За долиной реки Бакланки высится гора Шапка Сафер-бея, красноватая, стройная, со снеговым полем. Павел Дмитриевич прозвал ее «Готическим собором» (мы тогда не знали, как ее зовут), потому что она напоминает ему собор в Орвьето. Он сейчас в хорошем настроении — все с моими ребятами дурачится. Стал ходить в одних трусах. Платок на голове. Загорел. Пузо полосами! На себя не похож.

30 июля. <...> Утром лежали на солнце под зонтом. Очень хорошо сравнивал Павел Дмитриевич Александра Иванова с его современниками. Гора Шапка Сафер-бея. Там далеко на ней в полном одиночестве Александр Иванов приносит жертву богу, а другие копошатся со своими житейскими делами внизу в Гудаутах, в долине. Хорошо это он сказал. Я не совсем точно передаю.

Потом я писал горы один, а Павел Дмитриевич занялся досками для панорамы, которые принес ему шофер Сеня Осипов. После завтрака писали Бакланку. Был сильный прибой без ветра, калаш, как здесь называют. Павел Дмитриевич очень страдал и мучился, когда писал. В первый раз море с прибоем близко пишет. Пришла Прасковья Тихоновна, стала что-то говорить по хозяйству. Павел Дмитриевич на нее как зашумит! Всерьез рассердился! Очень он яро работает. Вышло хорошо, особенно берег удаляющийся. Море не так.

31 июля. Павел Дмитриевич кончил по утрам работать. Сделал долину реки Бакланки на одном листе — и баста. А то он очень устает. После завтрака вместе писали панораму гор. Я рассердился на одно место у себя на этюде (остатки снега на горе Дзышра), писал, старался, ругался. Ни черта не выходит. За вечерним чаем Павел Дмитриевич смотрел мои работы и как раз это место похвалил. Я рассказал как было. «Это всегда так, — сказал он, — рассердишься, думаешь не вышло, а потом поглядишь, чуточку правды и поймал».

1 августа. Утром не работали. После завтрака с вином я заснул на кровати. Павел Дмитриевич, идя писать панораму, увидел меня, нашел фанеру и углем крупно начертал: «Позор». Фанеру поставил у стены на кровати. Я скоро проснулся и присоединился к нему. Работали мало — жарко. Любовались облаками над Новым Афоном. «Облака с толком писать надо, а не так, как теперь, словно копытом пишут. Из картины ни одного облака нельзя убрать безнаказанно. Вот как писать нужно!» Вечером писали

горы, а потом сидели в саду в шезлонгах. Павел Дмитриевич размечтался: «Осенью приедешь к себе в Палех. Дождь, грязь невозможная. Мать пельменями накормит, чайку попьешь, ляжешь на печь на овчину. Пахнет знакомо. Сухим горячим кирпичом. Кот в ногах лежит. Лежишь и думаешь: вот тут есть, действительно, пуп земли! Нигде я себя так хорошо не чувствую, как в Палехе». Сегодня Павел Дмитриевич закончил долину реки Бакланки. Завтра хочет ее дома написать. Вообще он после работы, уже в комнате подолгу рассматривает этюд.

2 августа. Утром я писал один. Павел Дмитриевич дома доканчивал долину Бакланки. В два часа дня пошли в гости к гудаутским знакомым. На обратном пути, когда переходили улицу, Павел Дмитриевич остановился как вкопанный, увидев почти черную вечернюю тень на кипарисе. Потом на ходу все любовался розой в своей руке, которую ему подарили. Вечером он писал панораму гор. Я не маячил. Когда совсем стемнело, сели на «завалинку» любоваться луной. Я предложил ринуться в воду. Он неожиданно для всех согласился, и мы выкупались. Павлу Дмитриевичу ужасно понравилось ночное купание. Он прямо в восторге. Неделю назад он пришел бы в ужас от моего предложения. Сухопутный человек!

3 августа. Полежали утром на пляже. «Ультрафиолетились». Ноги свои больные погрели. Поговорили о старых выставках. Павел Дмитриевич начал ходить на выставки с 1911 года. Вначале ничего не понимал. Очень ему понравилась выставка Машкова и его учеников. «Вот это пишут», — думал он тогда.

Павел Дмитриевич срисовал в карикатурном виде мой рисунок для заставки в письме Н.А.Пешковой. Себя нарисовал в штанах. Меня попросил подрисовать море, пароход и немного пройтись акварелью. Меня похвалил за «Дзышру» и сказал, что довольно писать.

4 августа. Делал замечания Павлу Дмитриевичу относительно его панорамы (осмелился). Ущелье недостаточно глубоко. Дзышра темна, на стыке двух листов горы не одинакового тона. Он согласился, но сказал, что у меня горы низки. Павел Дмитриевич хребет Хипста сильно укоротил и повысил.

5 августа. С утра ходили с женами в город. Стриглись. Потом решили «кутить». Но в ресторане, к сожалению, форсунка сломалась в печи. Выпили по стакану вина и поехали на фаэтоне домой. Вечером Павел Дмитриевич писал панораму гор, а я его нарисовал за работой — плохо вышло.

6 августа. Художник Черемных с женой приехал. Павел Дмитриевич с ним учился в Школе живописи и ваяния. Хотим его разыграть. Как пойдут мимо нас по берегу, Корин сядет к конторе с греком Мидой на кровать и будет плести сеть в платке и моей полосатой тельняшке. А я скажу Черемныху, что вот здесь один художник из Москвы живет, служит сторожем на рыбном промысле. Живопись бросил, подавленный врагами. Павел Дмитриевич предвкушал удивление Черемныха.

7 августа. После завтрака я писал долину Бакланки. Пришел Павел Дмитриевич, лег рядом и делал очень ценные указания (холодны на первом плане камни, песок

слишком рыж...). Вечером Павел Дмитриевич писал панораму гор. Он очень не любит, когда мешают или смотрят сзади. Черемныхи шли мимо, Корин окликнул Михаила Михайловича. Тот не сразу узнал — пятнадцать лет не виделись. Окна РОСТА вместе делали. Михаил Михайлович рисовал образец, а братья Корины резали трафареты и размножали. Маяковского там видели.

8 августа. Когда спать шли, Павел Дмитриевич, показывая на нашу шелковицу, освещенную «контрюи» луной, сказал: «Дерево Леонардо да Винчи». Правда, удивительно похоже на знаменитый рисунок дерева. Как я раньше не заметил! «Леонардо да Винчи силуэт брал, выискивая контур», — добавил Корин.

9 августа. Днем я писал долину Бакланки у самой воды. Ларюшка бросил камень и забрызгал. Я рассвирепел ужасно — трудно заделывать кляксы воды на акварели с гуашью. Вечером Павел Дмитриевич писал панораму гор. Расстроился, что не выходит. В этот момент пришли Черемныхи. Он их не подпустил. Я с ними и разговаривал у калитки, показывая свою панораму. Хвалили. Очень они хорошо о Павле Дмитриевиче отзывались. Михаил Михайлович мне сказал: «Вам большое счастье выпало с таким мастером рядом сидеть». Я говорю, что часто одним глазом поглядываю, как Корин рисует. «Нет, двумя нужно смотреть», — сказал Черемных.

10 августа. Писали каждый свою панораму гор, а Прасковья Тихоновна нам читала. Он это любит.

11 августа. Утром я писал свою панораму гор. Павел Дмитриевич «Сагу о Форсайтах» читал. Днем я работал у моря. Павел Дмитриевич подошел ко мне и сказал, что пора кончать. Я подписал работу. Сегодня он много о себе рассказывал. Первое посещение Третьяковской галереи. 14 лет. Помнит только, что у васнецовских «Богатырей» небо не понравилось — не чисто написано. У него были большие сапоги. Бежал за живописцами — старшими мастерами живописной мастерской, куда он попал по приезде в Москву, которые шли очень быстро. Все боялся упасть на скользком паркете и на поворотах его заносило.

Потом уже он ходил по праздникам. Целыми днями проводил в галерее. Очень тогда нравилась картина Бронникова «Гимн пифагорейцев». Позднее, под влиянием Степанова (у которого жил) полюбил старых итальянцев — фра Анжелико, Гоццоли, Боттичелли. Даже своих русских сколько-то перестал ценить. Степанов заставлял Корина копировать множество картин, а потом продавал. Он хотел возродить у нас ученичество эпохи Возрождения. Рассказывая про годы юности, Павел Дмитриевич сказал, что жил, всецело поглощенный одним искусством. «Я не пил, не гулял с ребятами. Только одним жил. Вся страсть туда ушла».

12 августа. Мою вторую панораму Павел Дмитриевич очень похвалил.

13 августа. Понаехала масса знакомых. Ничего не писали. Вечером только Павел Дмитриевич — горы.

14 августа. Говорили о путешествиях. Кант из Кенигсберга никуда не выезжал, Микеланджело был только в Риме, Флоренции, Венеции и Болонье, Рафаэль и того меньше.

Павел Дмитриевич на свою панораму смотрит не как на этюд, а как на законченную картину. Я ему это заметил. «Этюд, — сказал Корин, — это только передача момента освещения. Я на своих панорамах даю общий характер пейзажа, не ставя себе границы».

15 августа. Рыбаки готовили фелюгу к спуску. Павел Дмитриевич, глядя на силуэт фелюги с мачтой и сложенным парусом, заметил: «Очень красивая вещь — турецкая фелюга, найденная форма». Он почти закончил свою панораму гор. На моей указал, где недостатки.

16 августа. Много говорили сегодня об обучении живописи. Сколько кого как ни учи, а если сам не будешь доходить — ничего не поможет. Нет никаких теорий в обучении. Главное — серьезное отношение к работе. Фотографическая точность ужасна, а какая-то правда нужна.

17 августа. Утром я писал панораму гор. Подошел Павел Дмитриевич и сказал: «Первый план светлее. И вот эта куча колючек похожа на гору». Про отдельные былинки сказал, что в таких панорамах их нужно поменьше писать. Изыскать характерную форму.

Долго лежали на берегу. Говорили о делах. Я прямо его спросил: «Отчего картину не пишете?» [21] Павел Дмитриевич стал перечислять причины (финансы, еще один нищий нужен...). Такие громадные вещи всегда писались и пишутся с помощью общественности. Нужно полное спокойствие нервов, а его нет. «Я нашел сюжет в 1925 году. Ношусь с ним с тех пор и должен писать».

21 Речь идет о работе над картиной «Уходящая Русь».

Горечь от невозможности работать. Годы уходят, он сейчас в самой поре.

Послезавтра Корины уезжают. Мало я с ними поработал — боялся надоесть и глаза болели — невралгия моя всегдашняя.

18 августа. В час дня Елена приехала на фаэтоне за нами, чтобы ехать в Лыхны. Как отъехали от моря, Павел Дмитриевич оживился: «Нет! Я все-таки сухопутный человек». Восхищался красотой местности. Очень напоминает Италию. Только нет произведений человека. Там на каждом холме или горке замок, церковь или городок вырастает из земли. Через полчаса подъема в гору мы выехали на площадь села Лыхны. Павел Дмитриевич восторгался церковью XII века («Вот она вросла в пейзаж») и кипарисами около нее. Особенно одним, тонким, как шпага. «Какое благородство линии. Каменная кладка, увитая плющом! Кипарисы! Очень жаль, что раньше сюда не приехали на целый день. Какой этюд прелестный можно было бы написать!» Павел Дмитриевич долго стоял во дворе церкви и все любовался. Примерял, откуда написать. Место указал. Написать, вырисовать благородные контуры кипарисов. А не так, как сейчас кипарисы мажут с одного маха сверху вниз. Ожил Павел Дмитриевич в Лыхнах. Все повторял: «Сухопутный человек». Море надоело.

Вечером он показал нам свои законченные панорамы. Очень хорошо! Часов в двенадцать пришли с моря наши рыбаки после трехдневных приключений. Был шторм, и им пришлось убегать до новых Гагр. Павел Дмитриевич им помогал вытаскивать фелюгу. Ворот вертел.

Уф! Наконец смогли отправить Кориных в Москву.

20-го и 21-го не могли достать машину и решили отправить их морем. 22-го Елена с утра пошла за фаэтоном. Вытащили вещи к калитке. Беспокоились, что долго не едет. Наконец приехала. Погрузили и в 10.30 покатили в порт. Пошли в духан. Покушали, выпили по два стакана вина. Павел Дмитриевич развеселился. «Теперь я стал совсем пиратом». Показался «Норд». Взяли вещи. Погрузили. Так трогательно поцеловались. «Норд» отчалил. Павел Дмитриевич долго махал нам платком.

П.Т.Корина
Воспоминания о Павле Дмитриевиче

В Палехе, в своем родном селе, Павел Дмитриевич окончил иконописную школу. Весь Палех занимался иконописью. В 16 лет он получил звание мастера-иконописца, но мечтал учиться дальше, стать художником.

Весной 1908 года с маленьким деревянным сундучком за спиной Павел отправился в Москву, но у хозяина-иконописца ему было не по душе. Вернулся в Палех, а через год снова уехал в Москву, набирали учеников в мастерскую «Иконописной палаты» Донского монастыря. Руководитель этой школы художник Клавдий Петрович Степанов, автор полотен «Дон Кихот» и «В мастерской художника», находящихся в Третьяковской галерее, первый познакомил юношу с творениями великих художников Италии, искусством Возрождения. Проживши долго в Италии, Степанов привез много репродукций, открыток с произведений итальянских художников и много книг. Какое было наслаждение для Павла Корина рассматривать эти книги. С головой ушел он в чтение, делая копии с репродукций. Однажды сделал копию с «Мадонны» Перуджино так хорошо, что Степанов тепло, искренне похвалил его и сказал: «Учись, милый, Рафаэлем будешь». Степанов также много говорил о великом русском художнике Александре Иванове. И это глубоко запало в душу мечтательному юноше, которому так хотелось выйти за пределы окружающей его тогда среды.

В юности Павлу Корину посчастливилось встретиться с Михаилом Васильевичем Нестеровым. В 1911 году из «Иконописной палаты» к М.В.Нестерову прислали двух лучших учеников — Павла Корина и Михаила Хвостенко — делать для издательства копии с его картин. Корин выполнил свою работу прекрасно и очень быстро. М.В.Нестеров не колеблясь пригласил девятнадцатилетнего юношу в помощники по росписи собора, построенного А.В.Щусевым в Марфо-Мариинской обители.

Нестеров часто говорил, что в те годы Павел Дмитриевич был похож на юношей с картины Гирландайо. Впоследствии Корин вспоминал, что М.В.Нестеров поразил его своим высоким, открытым, благородным взглядом на искусство, своей энергией, волей, своей горделивой независимостью.

По окончании работы у М.В.Нестерова Павел Корин хотел поехать в Петербург, в Академию художеств. М.В.Нестеров посоветовал ему поступить в Школу живо-



16. М.В.Нестеров и П.Д.Корин. Февраль 1937. Москва

писи, ваяния и зодчества в Москве. Нестеров сказал: «Здесь учителя — лучшие художники. Вы думаете, что в Академии художеств сейчас время Брюллова, Александра Иванова?»

Сперва посоветовали Павлу Дмитриевичу поступить к художнику Келину, который готовил учеников для поступления в Училище живописи. Три месяца упорно трудился Корин у Келина, научился рисовать с натуры. Триста заявлений было для поступления в Училище, а мест только десять. Среди этих десяти оказался и Павел Корин.

Это произошло в 1912 году. Тогда он жил на Мещанской улице в Солодовниковском городском доме дешевых квартир, в крохотной комнатушке. Жил очень скудно. Ходил пешком до Мясницкой в Училище живописи. Тратил в день 21 копейку на еду: одна французская булка утром и еще такая же вечером. В столовой Училища живописи брал первое, а на второе — только гарнир. Хлеба черного на столе было достаточно.

В это время в Училище живописи учился Маяковский. Бурлюк с Маяковским и с ними Гончарова и Ларионов часто спорили об искусстве в столовой или курилке.

Маяковский выступал на ученических собраниях, хотя ученикам и не разрешалось это. Вспоминал Корин, как однажды Маяковский из партера пошел на сцену не в обход, а прямо прыгнул сперва вниз в оркестровую яму и очень ловко скакнул вверх на сцену и тут же начал говорить с жаром, хорошо. Вслед за ним кто-то тоже этим путем хотел пробраться на сцену. Прыгнуть-то он прыгнул вниз, но вскарабкаться так и не смог, как ни старался, при общем хохоте.

Чтобы заработать деньги на учение в Училище живописи, Павел Корин сидел по ночам до трех часов,

рисуя заказные миниатюры, расписывая обложки книг. Он очень нуждался. Окончил Училище в 1916 году.

В том же году Елизавета Федоровна, начальница Марфо-Мариинской обители, заказала Корину роспись усыпальницы в подземном храме под собором. Она хотела, чтобы живопись усыпальницы была в духе фресок Ростова Великого. В начале июня 1916 года, перед работой, Павел Корин поехал в Ростов Великий, в Ярославль, делая там зарисовки во всех соборах. Мысленно составляя композицию будущей росписи.

Я воспитывалась в школе при Марфо-Мариинской обители с 1911 года. В 1916 году наши летние каникулы мы, девочки, проводили в Архангельском, в имении Юсуповых. На выданных альбомах рисовали чертежи кофт, платьев, делали из бумаги выкройки. Мне очень хотелось рисовать. Бывало, возьму альбом и рисую с натуры сарайчик с дровами, погреб наш сзади дома.

После возвращения из Архангельского, в сентябре, я больше начала сама рисовать. По воскресеньям поставлю натюрморт и рисую карандашом с натуры. Я стала без конца приставать, надоедать учительнице, что я хочу научиться рисовать. Она доложила начальнице обители об этом. Вскоре учительница объявила мне, что на днях я начну заниматься. Художник, который расписывает усыпальницу под собором, помощник М.В.Нестерова и будет учить меня иконописи.

Мы часто видели этого художника из окна, как он в халате, в какой-то шляпе «блином» проходил в собор или из собора. Он широко размахивал руками при ходьбе, и кто-то из наших девочек прозвал его «диагональ», так и осталось за ним это прозвище. Близко мы его не видели.

Школьные занятия были до обеда, а после обеда класс наш свободен. В назначенный час пришел молодой художник, очень приятный, скромный. Близко, без этой шляпы, он совсем не такой, как из окна вдали. Очень симпатичный. Я поздоровалась, ужасно стеснялась и не знала, что говорить, молчала. Он спросил, как меня зовут, сказал, что его зовут Павел Дмитриевич, что он будет меня учить иконописи. Покажет, как приготовить яйцо для писания, как «творить» краски на яйце. Интересно «творить» краски, подумала я. Сперва показал манипуляции с яйцом, отделил желток от белка, желток слил в пустую скорлупу, разбавил чуть водой, добавил уксус, чтобы яйцо не портилось. Потом учитель взбалтывал содержимое скорлупы маленькой деревянной лопаточкой, затем перевернул лопаточку и черенком — раз — и проткнул скорлупу, жидкость тонкой струей лилась со дна в стаканчик. Я с таким любопытством глядела, как он ловко все это проделал. С восторгом: «Ой, как это интересно!» — сказала я, а он посмотрел на меня, улыбнулся.

Так и начала заниматься с ним одна. Мне было почти 16 лет, а ему 24. Дальше учитель показывал, как тереть краски на приготовленном яйце. Принес на урок нарисованный контур иконы «Илья Пророк», что из собрания Остроухова, и красочную репродукцию с нее. Показывал, как смешивать краски, подбирая тона, и писать на белом контуре, смотря на репродукцию. Я молча исполняла. Па-



17. П.Т.Корина — воспитанница школы при Марфо-Мариинской обители. 1910-е гг.

вел Дмитриевич сядет, поправит и скажет: «Действуйте дальше». Так молча проходил урок. Затем я мыла кисти, убирала свое хозяйство. Учитель уйдет, я скорее бегу к себе, к девочкам.

Дальше были уроки рисования углем с гипса. Павел Дмитриевич принес голову Лаокоона, потом головы Аполлона, Гермеса, Марса и др.

Захотели учиться и другие девочки, группа стала расти. Я была старостой, собирала всех на урок, подгоняла, чтобы не опаздывали. На моей ответственности были гипсы, угли и всякий инвентарь. Я очень старалась, с увлечением занималась. Павел Дмитриевич подходил по очереди к каждой ученице. Я со страхом поднималась, он садился поправлять, подбадривая: «Ничего, ничего, действуйте дальше».

Мне было очень приятно, что он хвалит, и я еще больше старалась. Однажды Павел Дмитриевич сказал, что хочет мне показать, как писать на воздухе с натуры. У нас в конце сада была маленькая часовня. Летом мы с Павлом Дмитриевичем ходили несколько раз ее писать. Этот этюд я с тех пор, вот уже 65 лет, храню, он лежит в ящике стола.

Один раз Павел Дмитриевич показал мне свою работу — роспись усыпальницы. Он осветил ее зажженными



18. П.Т.Корина позирует П.Д.Корину
1920-е гг.

свечами, приклеенными к полу. Было очень таинственно. Узкий коридор, идут святители сгорбленные друг за другом в живописных, епископских одеяниях. Таинственно мерцала живопись на стенах. Мы, девочки, часто забегали туда, когда пели в подземном храме.

Впоследствии туда просочилась подземная вода, заливало, приходилось откачивать. Фрески из-за сырости стали сильно портиться. Сейчас там едва заметные фрагменты.

Павел Дмитриевич устраивал экскурсии для учащихся в Третьяковскую галерею, в Румянцевский музей, тогда там был зал Александра Иванова с его большой картиной «Явление Христа народу». Павел Дмитриевич ходил с нами, объяснял всем, но почему-то мне казалось, что он обращался ко мне, точно только для меня и рассказывал. Он приносил мне книги по художеству для просмотра, для чтения — «Образы Италии» Муратова.

Через три года, в 1919 году сделал предложение. Он звал меня стать помощницей в жизни, звал на подвиг вместе с ним. Он говорил, что хочет посвятить всю свою жизнь высокому искусству. Хочет быть таким художником, как подвижник Александр Иванов. Он преклонялся перед ним. Знал, что путь художника-подвижника труден.

Несмотря на мой отказ сейчас выходить замуж (выпускные экзамены, дальнейшее учение), он писал мне, что просит только дружбы, немного привета от милой, серьезной девочки. «Не письмом отвечайте мне, Паша,

а дружбой. Мой адрес — Румянцевский музей от 10-ти утра до 3-х часов». Он делал там копии с картины «Явление Христа народу».

Уроки рисования и живописи продолжались. Только через семь лет мы поженились. Павел Дмитриевич жил со своим братом Александром на Арбате на «чердаке». Так называемый чердак состоял из двух довольно больших комнат и двух пристроенных рядом чуланов. Вхо-

19. Слепой. 1931



дишь — пол дощатый, в конце чердака высокая до крыши перегородка с двухстворчатой дверью. За ней отопительная система, трубы, для перехода через них устроена ступенька, затем две двери.

Когда-то эту мансарду занимал Сергей Тимофеевич Коненков, потом художник Терпсихоров, после него братья Корины. Первую комнату, с небольшим окном около потолка, они наполнили слепками с дивных образцов греческих скульптур. Они раньше принадлежали Училищу жи-

вописи, ваяния и зодчества, были приговорены к уничтожению леваками. Братья упросили сторожа и тайком везли к себе на Арбат. Какие-то части несли на плечах, на спине. Втаскивали на чердак с помощью товарищей на пятый этаж.

Вторая, просторная комната с большим итальянским окном на север — мастерская художника.

Павел Дмитриевич рассказывал, что он нашел на

29. Схимница. 1933

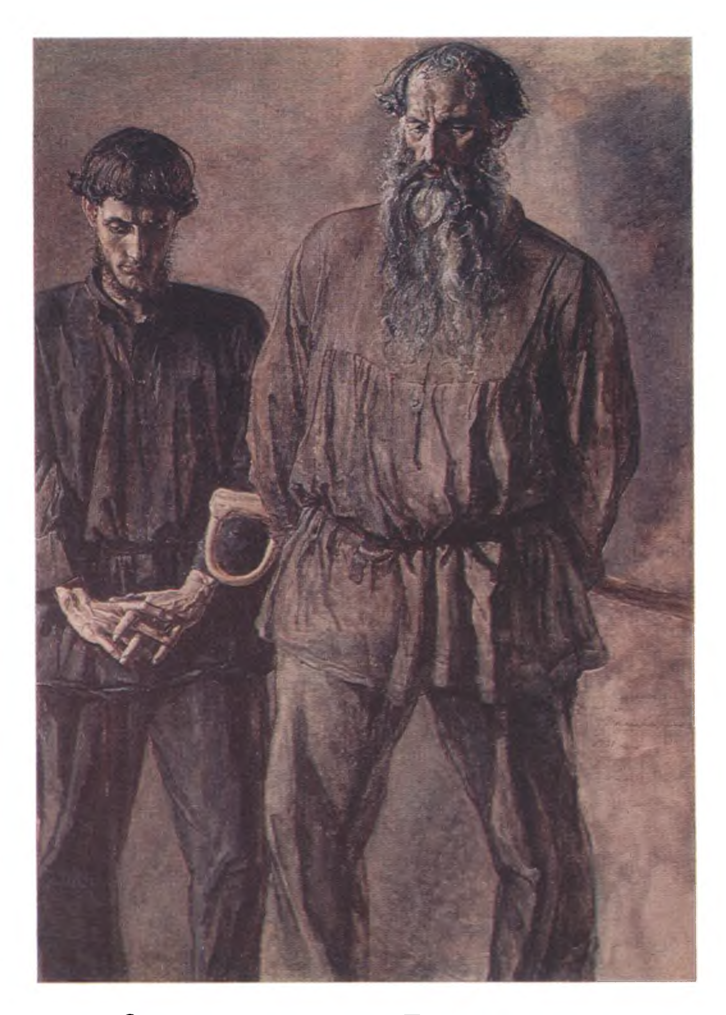


чердаке брошенную кровать, железную — один остов, без сетки. На нее положили листы железа, тоже никому не нужные. Ночью эти листы громыхали, в каком-то месте лист соскакивал с остова, спящий проваливался вниз.
У братьев были — одна чашка красивая из хорошего сервиза, другая — неказистая глиняная кружка и консервная банка для питья, на случай прихода художников-товари-

щей. Когда М.В.Нестеров навещал Кориных, ему давали красивую чашку.

Михаил Васильевич видел, что Павел Дмитриевич очень нуждался во время учения, бывало, он часто посылал открытки: «Прошу Вас, Корин, быть у меня во вторник к 12,5 часам (пообедать), есть дело», или «Корин, прошу быть у меня в субботу в 9 ч. утра. Мне надо с Вас порисовать кое-что».

21. Отец и сын (портрет С.М. и С.С.Чураковых). 1931



Самыми радостными для Павла Дмитриевича были дни, когда он приходил к Нестерову. За обедом он сидел в меховой тужурке, другого ничего не было. Жена Нестерова скажет: «Павел Дмитриевич, снимите вашу тужурку, вам жарко». А он: «Нет, нет, ничего». Не снимал ее потому, что под ней рубашка, у которой только ворот цел.

Позже был костюм — края брюк обтрепаны, да

и пиджак в красках, вытирал кисти об рукав. Однажды он на последние деньги купил билет в партер Большого театра на «Бориса Годунова» с участием Федора Шаляпина. В таком костюме, вымазанный красками, он с достоинством сидел среди шикарных дам в бриллиантах. Обычно в Училище живописи выдавали билеты студентам в Большой театр в ложи на галерку. Иногда он простаивал в очереди за билетом ночи.

Павел Дмитриевич рассказывал, что как-то он пошел к Нестерову по его вызову. Поднимался по широкой парадной лестнице на третий этаж в его квартиру в переулке Сивцев Вражек. На лестнице уборщица останавливает его, кричит строго: «Князь, с черного хода!» Павел Дмитриевич поднимается дальше, не поняв, что это относится к нему, а уборщица загораживает метлой путь и более энергично повторяет: «Я тебе говорю, князь, с черного хода!» «Что вы, что вы! Я иду к Нестерову», — опешил Павел Дмитриевич. Уборщица приняла его по одежде, шляпе «блином», за старьевщика-татарина.

После окончания Училища живописи Павел Дмитриевич писал свою дипломную работу — «Франческа да Римини в аду». Сделал три копии с картины Иванова «Явление Христа народу». Последняя — большой фрагмент.

Намерение написать трагическую картину «Реквием» зародилась еще в 1925 году во время похорон патриарха Тихона в Донском монастыре. Павла Корина привлекло увиденное там: отовсюду съехались калики перехожие, странники, слепые с поводырями, нищие, монахи. Точно ожила картина XVI—XVII веков.

Этюды к «Реквиему» Павел Корин начал писать в 1929 году и посвятил этому восемь лет. Картина его — эпопея. Уходит целая история, начинается новая эра. М.В.Нестеров говорил: «Наши художники давали эпизоды революции, а ее эпопею не дал никто, не обобщил этих эпизодов. Вот это-то обобщение, живописная эпопея под силу большому таланту, каким я считаю Павла Корина».

Решив писать на картине живых людей, а не наряженных натурщиков, он приводил к себе на чердак монаха, слепца, схимницу, нищего с парализованными ногами, почти всю жизнь передвигавшегося с помощью рук. Он писал их быстро, в несколько сеансов, стараясь сразу схватить главное — лицо.

Самый ответственный момент — это начало писания большой серии этюдов. М.В.Нестеров, хорошо зная митрополита Трифона, дал Корину письмо к нему с просьбой согласиться позировать, объяснив весь замысел задуманной картины. Митрополит согласился только на четыре сеанса.

Сосредоточенный, с большим трепетом, художник поехал к нему с холстом. Комната маленькая, Павел Дмитриевич сидел на подоконнике, отхода нет, натура сидит в двух шагах. Первый сеанс рисовал углем. Во время второго и третьего сеансов, когда начал писать красками, митрополит заговорил об искусстве, Корин ответил ему, тоже увлекся разговором. Так хорошо поговорили к общему удовольствию. Начало работы красками — самый ответственный момент, и он начинает с головы. Павел Корин

пишет всегда молча, сосредоточенно, а тут все испортил, начисто стер написанное, и три сеанса пропали даром — пустой холст. Результаты дал один-единственный сеанс, первый.

Передала мне одна знакомая, что митрополит сказал ей: «Как мы хорошо поговорили об искусстве с Павлом Дмитриевичем. Как он прекрасно говорит об искусстве, какой он начитанный. Я получил огромное удовольствие, беседуя с ним, но он что-то испортил и ушел страшно расстроенный. Мне было так жалко его».

Да, действительно, Павел Дмитриевич приехал домой в таком отчаянии! Как безумный бросился на кровать, скрежетал зубами страшно. Что с ним творилось! Ведь дальнейшее зависит от удачи первого этюда.

Потихоньку, ласковыми уговорами я подступила к нему — сперва надо было успокоить. Уселись вдвоем в широкое кожаное кресло. Стала я убеждать, что он за три сеанса изучил лицо. Взяв себя в руки, он напишет голову. А облачение, митру, посох митрополит даст, чтобы писать с манекена. Убедила принять лекарство, дала выпить хорошую порцию валериановых капель. Затем уложила его в постель, уютно закутала одеялом, как маленького, и он заснул усталый, измученный, истерзанный.

Утром тоже дала лекарство, с напутствиями проводила. Этот последний, решающий сеанс был очень удачным. Была написана голова и вдохновенное лицо. Митрополит Трифон позировал молча, углубленный в свои мысли. Этот этюд он хвалил и радовался.

Победа! Радостный, довольный вернулся домой Паня. Потом написал облачение с манекена. Руки так и остались в подмалевке. Без натуры Павел Дмитриевич не писал.

Очень насыщенным, плодотворным был 1931 год. Написал много этюдов: «Схимница», «Отец с сыном», «Молодой иеромонах», «Сельский священник» и др. Работал с большим вдохновением. Кончит один этюд, наметит другой, и начинаются уговоры, переговоры, тащит к себе на «чердак» очередную натуру.

Привел слепого Данилу. Февраль... Он был в валенках с очень толсто подшитыми подошвами, в порыжелом подряснике, подпоясанный староформенным солдатским кожаным ремнем. Вид его неказистый. Голова большая и еще трясется во все стороны. Зубы гнилые, точно пожар был во рту. Жил он у нас 4 дня.

Павел Дмитриевич начал работать с большим подъемом. Попросил слепого поднять вперед руки, как при ходьбе. Он всегда работал молча, сосредоточенно. Всматривается, изучает слепого острым взглядом. Быстро, быстро работает. Тихо в мастерской. Иногда слышна реплика слепого, например: «А Вавилон-то шумит!» Это на Арбате, около нашего дома, встречные трамваи перед переулками Серебряным и Староконюшенным давали сильные, продолжительные звонки. Прислушивается Данила к арбатскому шуму: «Вавилон-то шумит», и мотается голова слепого.

Четыре дня художник всматривался в трясущуюся голову слепого с гнилыми зубами. «Как я устал, — го-

ворит Павел Дмитриевич после сеанса, — сам скоро буду трясти головой, как Данила-слепой». Я стаскиваю его мокрую рубашку, выжимаю после этой работы. Кончив этюд, Паня выглядит как после тяжелой болезни. Усаживаю его, а сама начинаю убирать, мыть палитру, кисти. Павел Дмитриевич был доволен своей работой.

Были люди и недуховного звания, например, отец и сын Чураковы. По дороге в Третьяковскую галерею Павел Дмитриевич встретил Чуракова-отца, когда он шел по Каменному мосту. Вернувшись домой, Павел Дмитриевич с восхищением говорил: «Какая живописная голова, борода! Шел он задумавшись, прямо богатырь, шел, переваливаясь, как мельница. Красивая, мощная фигура с клюшкой, оригинальный, очень красивы борода и волосы с проседью. Вот подходящая фигура для моей картины».

Чураков был скульптором-самоучкой. Он вырезал из дерева животных, птиц так замечательно! И дети в семье Чураковых вырезали, лепили, рисовали, писали стихи. Чураков-отец позировал несколько сеансов. Встал он в привычную свою позу, как он иногда ходил, задумавшись, перекинув клюшку назад.

Павел Дмитриевич старался, главным образом, передать живописную, красивую, богатырскую голову. Передать то глубокое, внутреннее содержание, что ему нужно для картины. Одежда была написана за один сеанс. Потом позировал сын — Степан Чураков. По характеру — полная противоположность отцу.

После окончания каждого очередного этюда Павел Дмитриевич приглашал М.В.Нестерова. Он был первый судья и, называя эти этюды «чудесными», говорил: «Они сами по себе художественная ценность... Я твердо верю, что из Павла Дмитриевича выйдет большой художник».

Стали прибавляться этюды, заговорили о них. Неожиданно нарком просвещения А.В.Луначарский, нарком здравоохранения Н.А.Семашко посетили чердак-мастерскую Павла Корина. Приходили художники, артисты и многие другие. Много хороших слов было сказано. Один из высоких посетителей заметил: «Ваши герои имеют осанку ту, которая была свойственна людям эпохи Возрождения, ваши и митрополит, и монахи, и нищие, и слепые — все проходят под фанфары». М.В.Нестеров сказал: «Рад такой оценке, очень хорошо! И живопись Веронезе и Тинторетто, и «Ассунта» Тициана, и живопись Микеланджело — все на фанфарах».

Самое неожиданное событие, изменившее и перевернувшее дальнейшую судьбу Павла Дмитриевича, произошло 3 сентября 1931 года. На «чердак» поднимался А.М.Горький с большой компанией.

Павел Дмитриевич перед показом очень волновался. Поставит один этюд на мольберт, потом уберет, несет другой. Я сидела сзади и наблюдала. Сперва все переговаривались потихоньку, восхищались негромко. Кто-то записку написал кому-то. По мере показа голоса стали подниматься выше. Павел Дмитриевич поставил «Схимницу». Не выдержал А.М.Горький, хлопнул рукой о колено и громко сказал: «Здорово, черт возьми, здорово!»

Вот слепой руками тянется. «Да·вы смотрите, его

руки, пальцы — это глаза и уши слепого», — говорит Горький.

На мольберте «Отец и сын»... Тут все заговорили разом. Горький опять хлопнул рукой о колено: «Черт возьми, как это здорово!»

Потом предложили посмотреть работы другого брата — Александра Дмитриевича. Дверь его рядом, только пройти отопительную трубу. Все гурьбой вошли в комнату-мастерскую Александра Дмитриевича. Он делал копии с древнерусских икон по заказу Грабаря для издательства. На мольберте стояла дивная копия с «Мадонны Литты» Леонардо да Винчи. С большим увлечением стали рассматривать ее, и Горький спросил: «Так это вы сделали? Да... Вот так братья! Продайте мне ее». Впоследствии она была подарена Горькому, но потом он заплатил за нее для продолжения путешествия. Горький любовался рисунками, копиями и кому-то рядом говорил: «Да вы посмотрите, как он сделал копию с «Троицы» Рублева! Замечательно!»

После ухода гостей мы сидим счастливые, пораженные происшедшим: «У нас был Горький! Мое художество понравилось! Я еду в Италию! Давнишняя моя мечта исполняется», — повторял Павел Дмитриевич.

В тот же день вечером мы побежали к М.В.Нестерову рассказать потрясающую новость — предложение Горького ехать осенью с ним в Италию. Наше подробное сообщение обрадовало, умилило и взволновало М.В.Нестерова.

18 октября 1931 года семья Горького и вместе с ними братья Корины уехали в Италию. В прошлом октябре Павел Дмитриевич лежал на чердаке-мастерской в тифу, умирая. Друзья-художники пришли прощаться, думая, что уже конец! Нет, я выходила его дома, делая уколы, выполняла указания Е.П.Разумовой, домашнего врача М.В.Нестерова. Она приходила навещать больного через день, через два. Я одна дежурила днем и ночью. Думали ли мы, что через год он будет разгуливать по Риму?

Когда Павел Дмитриевич на какой-то срок уезжал из дома, у нас с ним был крепкий уговор — писать друг другу обязательно каждый день, подробно описывая проведенное время. Вот и потекли письма оттуда и отсюда. В продолжение восьми месяцев — 160 писем от него и 120 писем от меня. Сейчас 160 писем Корина изданы. Это — подробное описание путешествия с дивными рисунками в каждом письме.

Перед отъездом был наказ от меня — вернуться непременно с панорамами Рима и Флоренции, как пейзаж-панорама «Москва с Воробьевых гор», что в Третьяковской галерее.

Надо тут вспомнить 1928—30-е годы, когда Павел Дмитриевич писал «Москву с Воробьевых гор» на закате. Всегда шли туда вдвоем. В руках у него скамеечка, альбом узенький, в кармане коробка акварельных красок и бутылочка с водой. Переправляемся через Москву-реку на лодке. Там была еще нетронутая природа. Поднимаемся вверх по обрыву напрямик, цепляясь за кусты. Над обрывом Павел Дмитриевич садится на складную скамеечку,



22. А.Д.Корин, П.Д.Корин, М.А.Пешков и шофер после автомобильной катастрофы. Март-апрель 1932. Сорренто

на коленях альбом, а я, сидя на земле, держу коробку с красками и банку с водой. Закат быстро кончается, много-много раз сидя или стоя, он продолжал писать панораму.

Из Италии пишет, что панорама Рима начата, пишет, сидя на древнеримских руинах, конечно, неудобно. Несколько часов работает скорчившись. В ноябре вдруг стало холодно, ветер дует в лицо, а в руках и краски, и бумага, и вода. Для утепления подкладывает газету под пальто, рукава веревкой завязывает, чтобы не продувало, едва слезает с руин.

19 февраля 1932 года Павел Дмитриевич начал портрет Горького. Как всегда, сначала рисовал углем и закончил в три дня. Находят все, что идет работа удачно.

Братья Корины пробыли у Алексея Максимовича два с половиной месяца. Потом хорошо посмотрели все города на севере Италии. После Милана 25 мая приехали в Париж и пробыли около месяца. Там тоже с утра до вечера по музеям. Под конец пребывания в Париже Корины были на большой выставке Пикассо.

После выставки Павел Дмитриевич встретился с Ильей Эренбургом в кафе «Ротонда», где тот сидел в окружении восторженных молодых художников. Корин начал с восторгом рассказывать ему о своем многомесячном путешествии по всей Италии и Парижу. Говорил о Микеланджело, о Рафаэле, о том, что его мечты осу-



23. П.Д.Корин. 1935. Венеция

ществились: он увидел двух великих гигантов живописи и восхищение его беспредельно.

Эренбург сказал: «Вы восхищаетесь манерной живописью Рафаэля, а как Вы относитесь к величайшему художнику, к пророку — мессии будущего — Пикассо?» Павел Дмитриевич прямо, не задумываясь выпалил, что это не живопись и не искусство, а гниение живописи, труп смердящий искусства [22].

Тут я должна заметить, что когда в 1961 году вышла книга И.Эренбурга «Люди, годы, жизнь», Павел Дмитриевич с торжеством прочитал в этой книге слова Эренбурга: «Четверть века спустя, на старости лет, я впервые «открыл» Рафаэля, говорю о Ватиканских станцах <...> Меня потрясли ясность, гармония «Афинской школы» и «Диспут» о причастии» [23].

Замечу и другое: когда в мае 1965 года Павел Дмитриевич и я были в Нью-Йорке, мы посетили Музей современного искусства, зал французской живописи. Вот большая, длинная картина Пикассо — «Герника». Ходил-ходил Павел Дмитриевич около нее, потом сказал: «Я шел туда, к ней, думая, что получу от нее отрицательное впечатление. И когда увидел этот большой, прекрасной тональности холст, волевую, энергичную прорисовку деталей, это меня захватило. Он, Пикассо — человек ищущий, мятущийся, у него есть сила, страсть!»

На обратном пути проездом из Парижа Корин был в Дрездене. Там в музее он просидел несколько часов около «Сикстинской мадонны». Почти один просидел до самого закрытия музея. Хранитель музея несколько раз заходил посмотреть, улыбался и уходил.

22 П.Д.Корин писал из Парижа 17 июня 1932 г.: «Утром пошли на выставку Пикассо. Выставка большая, работы начиная с 1904 года по 1931-й... Это не живопись и не искусство, а гниение живописи, труп смердящий искусства. Какая-то особенная, гнусная извращенность и убого до последней степени» (Корин П.Д. Письма из Италии, с. 226—227).

23 Эренбург И. Собр. соч. в девяти томах. М., Художественная литература, 1966, т. 8, с. 102.

Можно ли было представить, мог ли Павел Дмитриевич подумать тогда, что через тринадцать лет после этого, в Москве, он будет встречать эту картину как заведующий реставрационной мастерской в Музее изобразительных искусств, где проработал тридцать лет?

В тот памятный день мы, сотрудники музея (я там проработала двадцать лет), вышли в колоннаду встретить первую грузовую машину с «Сикстинской Мадонной» в ящике. Сидели, ждали. Когда машина въехала в ограду, Павел Дмитриевич первый встал, снял шляпу. Все последовали его примеру, стоя, торжественно встретили ее. С каким благоговением и заботой в продолжение десяти лет Павел Дмитриевич следил за сохранностью картин Дрезденской галереи.

Картины Дрезденской галереи, вытащенные из сырых шахт, куда немцы спрятали их во время войны, были в угрожающем состоянии. От сырости лак разложился, побелел, были вздутия грунта с красочным слоем. Все картины Павел Дмитриевич просматривал и решал, что делать. Я вела точную документацию. В полученном вместе с коллекцией архиве, я нашла документ о реставрации «Динария» Тициана еще в 1909 году. На авторской живописи сохранились следы этой реставрации.

По распоряжению Павла Дмитриевича в новую документацию были включены фотография 1909 года, фотография, сделанная при поступлении картины в Москву и все документы, отражающие процесс нашей реставрации, чтобы не было недоразумений в дальнейшем. Так велись документы на каждую картину Дрезденской галереи, с тщательным описанием их состояния в момент поступления.

Когда картины просохли, «стабилизировались», Павел Дмитриевич сам начинал укреплять вздутия грунта с живописью, затем под его наблюдением мы продолжали укреплять сантиметр за сантиметром, чтобы ни одна крошка авторской живописи не была утеряна и ни один сантиметр новой краски не был положен на авторскую живопись, только в местах утрат делалась ретушь.

Вернувшись из Италии, Павел Дмитриевич с большим вдохновением продолжал работу над этюдами к картине «Уходящая Русь». Для продолжения этой работы «Всекохудожник» законтрактовал Корина, и он стал получать определенную сумму денег ежемесячно.

Еще в Италии Горький говорил Корину, что ему нельзя жить и работать на «чердаке». По возвращении в Москву в 1933 году началась постройка мастерской по инициативе Алексея Максимовича. Было найдено брошенное здание, когда-то бывшее конюшней или прачечной во владении Решетниковых на Малой Пироговской близ Новодевичьего монастыря. После революции его занимали сезонники. В феврале 1934 года мастерская и к ней четыре комнаты были уже готовы, и мы переехали со всеми картинами, гипсовыми слепками.

В марте 1934 года Нестеров посетил новую мастерскую, просмотрел все этюды и сказал: «От всей души желаю, чтобы вы написали одну из значительнейших картин русской живописи».



24. В Музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина. 1963. Москва

29 мая того же года в мастерской побывал Алексей Максимович Горький. Он внимательно посмотрел этюды, написанные художником после возвращения из Италии. Уходя, Горький сказал: «Вы накануне написания замечательной картины. Напишите ее, слышите, обязательно напишите! Вот большая мастерская, пишите, ни о чем не заботьтесь».

Дрова нам доставляли от Горького. Горький искренне полюбил Павла Дмитриевича, который часто гостил у него в Тессели (Крым), в Горках, подмосковной даче по месяцам и больше.

Много этюдов написано к картине «Уходящая Русь», надо приступать к композиции. Благодаря Горькому был специально соткан в Ленинграде большой холст без единого шва для будущей картины.

В 1935 году Алексей Максимович снова устраивает поездку за границу. В Париже открылась большая выставка итальянского искусства из многих музеев. Были там и наши картины из Эрмитажа. Живопись больше двадцати авторов, несколько залов рисунков великих итальянцев, книги с миниатюрами, много скульптуры.

Целые дни Корин проводил на выставке, побывал еще раз в музеях Парижа. В Париже он получил визу в Италию, куда рвался, вспоминая 1931—1932 годы.

Снова Рим, снова Ватикан. В Сикстинской капелле служащие, смотрители залов узнавали Павла Дмитриевича: это через три года! Приветливо улыбались, здоровались. Корин помнил некоторые слова приветствия по-итальянски, отвечал им.

После возвращения из Италии решил взяться за второй портрет Горького. В конце декабря 1935 года Павел Дмитриевич поехал в Тессели и новый год (1936)

встретил у Алексея Максимовича. Много было сделано карандашных рисунков. Горький решил позировать для портрета в Москве. Это была последняя встреча, последнее прощание. Второй портрет Горького был написан после его смерти [24].

24
«Портрет М.Горького». 1937. Центральный государственный литературный музей. Москва.

После смерти А.М.Горького на Павла Корина посыпались все невзгоды. Он многое скрывал от меня, старался не расстраивать. Еще за три месяца до смерти писателя Павел Дмитриевич записывает у себя в книжке: «Сегодня подписал договор о продаже моих этюдов». Еще раньше на писание этюдов был заключен контракт со «Всекохудожником», теперь подсчитали, сколько было написано этюдов и сколько они стоят. Привожу выдержки из его записной книжки: «31 декабря 1936 года. Последний день тяжелого 1936 года. Сейчас жду из Комитета по делам искусств, чтобы показать им свои работы. В этом году написаны этюды для фона картины» (с натуры в Успенском соборе, в Кремле).

Была комиссия из Комитета по делам искусств во главе с Керженцевым и много народа с ним. Павел Дмитриевич показывал свои этюды и другие работы. Меня он в мастерскую не пустил. Вскоре в прессе появились статьи, перечеркивающие творчество Корина. После этих публикаций стали избегать Павла Дмитриевича. Идем, например, по улице. Навстречу — близко знакомый человек. Не доходя до нас, он переходит на другую сторону улицы.

Запись 10 сентября 1937 года: «Все мои вещи в Третьяковской галерее из экспозиции сняты. На днях сняли и портрет А.М.Горького. Дали бы мне люди в зрелом возрасте сделать то, что мне предназначено сделать!»

Поднялся вопрос об этюдах для картины «Уходящая Русь». За них заплачено, и выходит, что их надо сдать во «Всекохудожник». Павел Дмитриевич надеялся продолжить работу над картиной, этюды эти могли ему еще понадобиться. Боялся, что если их возьмут, то могут и уничтожить. Он согласился вернуть деньги, чтобы оставить этюды за собой.

«Продажа этюдов стала терзанием и ужасом моей жизни», — записывает Павел Дмитриевич у себя в книжке. Он выплачивал эти деньги в течение двадцати лет. В дальнейшем, когда писал портреты, эскизы, пейзажи — все они шли за долги (подумать только!). 31 декабря 1937 года Корин записывает: «Я превратился опять в реставратора и преподавателя рисования. Мне 45 лет». Служил он реставратором в Музее изобразительных искусств, давал частные уроки рисования.

Следующей зимой, в довершение всего, пришло ужасное известие, вот запись об этом: «В конце 1938 года меня решили выгнать из дома и мастерской. Я был вызван председательницей Фрунзенского райсовета А.И.Шилиной, и она мне объявила, что я в пятидневный срок буду из мастерской выселен. Я попросил у А.Н.Толстого помощи».

С А.Н.Толстым мы очень часто встречались у А.М.Горького. Он прекрасно знал, сколько Горький сделал для Павла Дмитриевича. Знал историю постройки дома хорошо. А.Н.Толстой позвонил Шилиной, вел с ней по телефону очень серьезный громкий разговор, возбуж-



25. Л.М.Леонидов. Конец 1930-х гг.

денно говорил, что он как депутат этого не позволит сделать, употреблял крепкие русские слова. Говорил, что при нем за столом велись все дела Горького с Павлом Кориным относительно постройки дома. Отстоял, остались в доме, но сколько волнений!

Уже вскоре обстановка меняется. Получен заказ на портрет. С письмом от Комитета по делам искусств Павел Дмитриевич отправился к артисту Художественного театра Л.М.Леонидову. Он прочитал письмо, выслушал Корина и согласился позировать. На портрете артист сидит в глубоком кресле, задумавшись. Обычно Павел Дмитриевич приносил холст для портрета в ящике. После сеанса холст убирался в этот ящик, запирался, и так до следующего сеанса. Л.М.Леонидов сидел молча, и Корин не любит разговаривать во время работы, так молча проходил сеанс уже много раз. Леонидов не видел, что получается, мог подумать, что не выходит портрет.

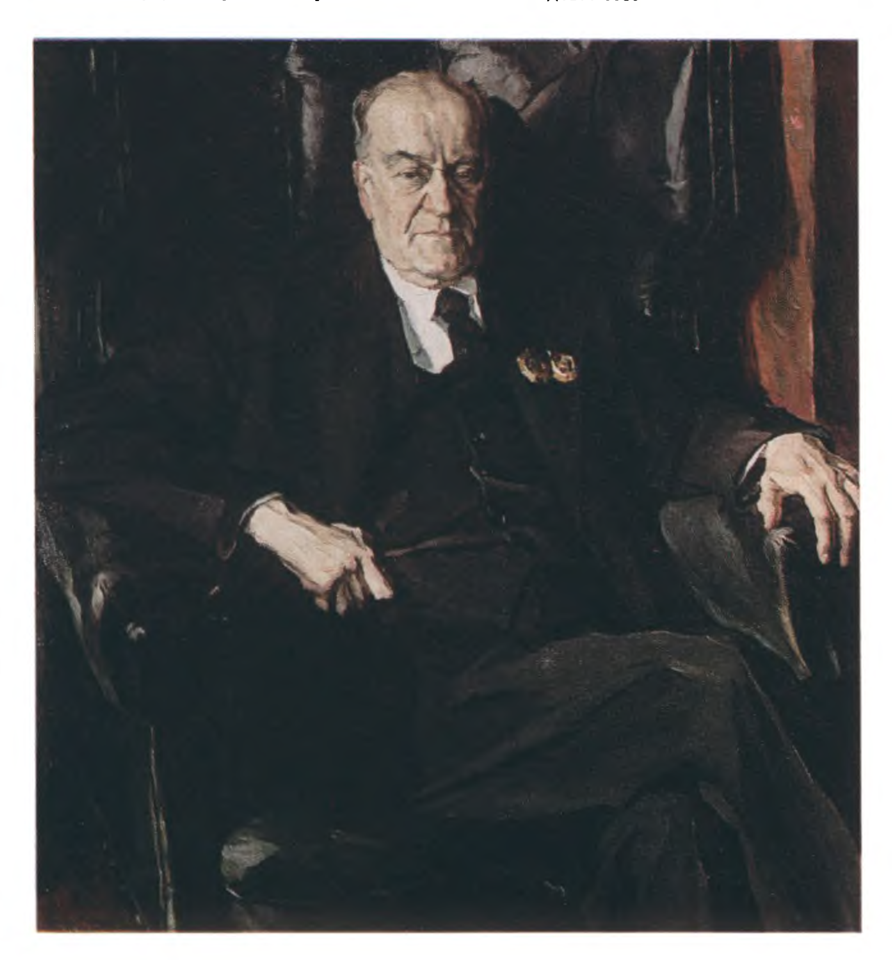
Как-то после сеанса Леонидов сказал, что уезжает, больше позировать не сможет. Испуганный Павел Дмитриевич говорит, что осталось только написать руки. «Ну тогда установите портрет, я пойду завтракать, приду, и покажете мне», — решил Леонидов. Художник установил портрет, со страхом ждет, что скажет модель, удастся ли закончить портрет? Леонидов пришел, сел в кресло. После долгого молчания, наконец, сказал: «Вот когда будут писать об актере Леонидове, пусть посмотрят на этот портрет, спасибо вам», — и пожал художнику руку. Сеансы продолжались. Портрет был закончен. Это была удача.

После этого успеха Павел Дмитриевич загорелся написать портрет своего учителя и друга, замечательного художника М.В.Нестерова. Еще после возвращения из Италии в 1932 году были мысли писать его. Был сделан не-

большой рисунок, Нестеров в пальто и шляпе на фоне пейзажа. Но тогда Корин не решился начать, боялся. В 1939 году был подъем творческих сил, и Павел Дмитриевич взялся за портрет.

Однажды, будучи у Нестерова, он сделал рисунок во время оживленного разговора Михаила Васильевича с друзьями. Увлеченный беседой, Нестеров, сидя боком в кресле и обращаясь к собеседнику, порывисто жестику-

26. Портрет народного артиста СССР Л.М.Леонидова. 1939



лировал. Подметив удачную позу, Корин начал рисовать. «Опять в профиль, — погрозил пальцем Нестеров, — достаточно с меня малютинского портрета!» Однако рисунок он одобрил, сказал: «Отлично, так и пишите в профиль!» После этого в маленькой комнате с окном, выходящим во двор, состоялось около сорока сеансов.

В один из праздничных дней, когда у Нестерова собрались гости, Корин показал портрет. Полное одобре-



27. Н.А.Пешкова. 1939. Москва

ние. В нем видели остроту и темперамент Нестерова, узнавали характерный жест, стремительность поворота к собеседнику, свободную, непринужденную позу. Павел Дмитриевич был доволен, радовался, что успешно завершена давно задуманная, сложная работа.

Ободренный успехом, художник в 1940 году берется за портрет Н.А.Пешковой. Это лирический образ, единственный женский портрет в его творчестве.

Артиста Качалова Павел Дмитриевич писал у нас в кабинете. Утрами, в назначенное время, Качалов приезжал к нам. Корин старался писать ежедневно, не пропуская и дня. Если иногда Качалов звонил, что не может приехать из-за машины, Павел Дмитриевич заказывал такси. Во время сеанса как-то раз Качалов говорит: «Можно немного побормотать, скучно стоять». Качалов продекламировал многое из своего репертуара, начиная со «Скупого рыцаря».

Начат портрет пианиста Игумнова. В это время



28. Н.А.Пешкова. 1930-е гг.

Игумнов готовился к выступлению в консерватории с произведениями Чайковского. Во время сеансов, проходивших у него, все время играл. Когда нужно было писать руки, Павел Дмитриевич попросил подержать их на клавишах без движения, но из этого ничего не вышло. Руки повисли безжизненно. Так и продолжал позировать, играя.

1941 год. Великая Отечественная война. Летом 1942 года Комитет по делам искусств предлагает П.Корину написать историческую композицию «Александр Невский». «Я не писал историческую картину, без натуры не пишу», — отвечал художник. Между тем, в приближении смертельной опасности, нависшей над Отечеством, образ князя-героя, защитника Русской земли, захватил его воображение. Как 700 лет назад, Александру Невскому вновь было суждено помогать народу в борьбе с врагом.

Сначала создавалась центральная часть. Кольчугу, латы, шлем, все предметы снаряжения Павел Дмитриевич писал с натуры в Историческом музее, советовался там со специалистами. В три недели был завершен эпический образ — стержень монументальной композиции триптиха.

В феврале 1944 года при въезде в освобожденный от гитлеровцев разрушенный Новгород была установлена огромная копия коринского произведения, зримо воплощавшего слова: «Кто с мечом к нам войдет, от меча и погибнет!»

Обе боковые части триптиха Павел Дмитриевич писал в 1943 году. Левая часть — «Северная баллада», правая — «Старинный сказ». Для этих картин позировали натурщики.

В 1945 году Корин пишет портреты маршала Г.К.Жукова в Бабельсберге — резиденции главнокомандующего. На условие Георгия Константиновича — позировать не более двух-трех сеансов — Павел Дмитриевич

возражал: «Мне нужно около двадцати сеансов по полтора часа. Я отношусь к своему делу очень серьезно, так же как вы к своему».

Утром 16 октября Корин в форме капитана Советской Армии вылетел в Берлин, а через день в Бабельсберге состоялся первый сеанс. Приходилось писать только урывками (неожиданно Жуков выезжал по делам). Павел Дмитриевич провел там три месяца. Он записал в своей книжке: «Показал портрет маршалу Жукову и портрет ему понравился. Маршал сказал <...>: «Лицо полевое». Я переспросил, почему полевое? Он ответил: «Такое бывает на поле боя».

20 января 1946 года открылась выставка в Третьяковской галерее. Портрет Жукова имел очень большой успех. В следующие годы были написаны портреты маршалов Рыбалко, Толбухина, Говорова.

В конце 1948 года Павел Дмитриевич начал часто ездить в Киев, во Владимирском соборе руководил большой реставрацией по восстановлению стенной живописи В.М.Васнецова и М.В.Нестерова. Одна из росписей Нестерова расположена высоко и была страшно испорчена. В соборе, кажется, было книгохранилище. Крыша худая, лило по стенам. Корина для работы поднимали на «люльке» высоко под потолок.

Сразу же после этого А.В.Щусев пригласил Павла Дмитриевича работать на станции метро «Комсомольская-кольцевая». Павел Дмитриевич соглашается включиться в эту огромную работу и предложил изобразить в мозаике на потолке великих русских полководцев: Александра Невского, Дмитрия Донского, Минина и Пожарского, Кутузова. Суворова.

Для мозаичных работ была отведена большая мастерская в Измайлове, тогда — депо для поездов, а впоследствии станция метро «Измайловская». Исполнением всех мозаичных работ Корин руководил один. У него были помощники — художники, подсобный персонал для колки смальты, всего пятьдесят человек.

Занят был очень, каждый день приезжал домой поздно, с последним поездом метро. Волнений было много. Работа на «Комсомольской» была закончена в январе 1952 года. Огромнейшая работа была выполнена в очень короткий срок. Затем началась работа для станции метро «Новослободская», во время которой (с января по апрель 1953 года) он очень тяжело заболел. Все лето лечился. Уже в ноябре и декабре 1953 года работал над эскизами витражей для станции «Новослободская». 24 октября 1954 года у Павла Дмитриевича случился инфаркт. Болел он около года.

В октябре 1955 года в мастерской Павла Дмитриевича был мексиканский художник Диего Ривера, смотрел этюды и фрагменты к картине, дал им самую высокую оценку. Мы угощали его по-русски чаем. Был поставлен на стол большой самовар. Он сказал, что только у Гоголя читал про самовар, вот он какой! В следующем году у нас был другой мексиканский художник, Альфаро Сикейрос.

В 1956 году Павел Дмитриевич писал портрет художника Сарьяна. На Всесоюзной выставке к сорока-

летию Октября Павел Дмитриевич получил золотую медаль за выставленные вещи. В 1958 году на международной выставке в Брюсселе он получил золотую медаль за портрет Кукрыниксов.

В 1961 году мы поехали в Рим в командировку. Пробыли там два с половиной месяца. Павел Дмитриевич привез оттуда портрет известного прогрессивного итальянского художника Ренато Гуттузо. Познакомившись с ним

29. Портрет Н.А.Пешковой. 1940



в первый же день, во время приема в нашем посольстве, Корин сразу предложил художнику, который ему очень понравился, написать его портрет. Гуттузо на следующий же день назначил сеанс в своей мастерской.

Узкая, длинная мастерская. Конец июля или августа, жарко. Павел Дмитриевич хотел писать Ренато в белой рубашке, но тот надел синюю и сказал: «Так будет лучше».

Гуттузо сидел в легком складном кресле. Позируя, наблюдал, с каким жаром работал Корин: холст повернут боком, ему был виден. После двух-трех сеансов, когда была проложена только краска, художники — друзья Ренато, приходившие к нему, говорят: «Финито, финито! Портрет кончен». Услышав, что Корин только начинает его писать как следует, Ренато схватился за голову: «Миа

Мария!» Но позировал все дальнейшие сеансы прекрасно. Гуттузо запретил приходить художникам во время работы. «У нас с вами разные манеры письма, но я уважаю Вашу работу», — говорил Ренато. Они остались друзьями, обменивались письмами.

26 марта 1962 года Корин пишет: «Очень рад, что узнал Вас лично, узнал прекрасной души человека и большого художника» [25]. Они обменялись подарками. В знак дружеского расположения Павел Дмитриевич послал Гуттузо палехскую шкатулку. В ответ Ренато прислал этрусскую вазу из раскопок.

25 См. в настоящем сборнике.

В статье П.Павлова «Этюд к биографии Павла Корина» приведено высказывание Ренато Гуттузо: «Те часы, в течение которых я позировал Павлу Корину, были для меня весьма интересной школой. Я близко узнал художника глубокого, основательного, преисполненного уважения к правде. Это был крайне тонкий и влюбленный в искусство человек, и различие наших художественных целей не было препятствием для сердечных бесед. Должен сказать, что я научился от него многому и сохраню о нем и его жене самые дорогие мне воспоминания».

В 1963 году произошло знаменательное событие в жизни Павла Корина. Первый раз в жизни, в 70 с лишним лет, открылась его персональная выставка в Академии художеств СССР.

Перед открытием выставки в мастерской Павла Дмитриевича был президент Академии художеств СССР В.А.Серов.

Экспозиция обширная, начиная с ранних работ — портреты, пейзажи, этюды к «Уходящей Руси», монументальные мозаичные работы, витражи для станции метро, много больших альбомов с рисунками, сделанными во время путешествий по Италии, и т. д.

Огромные очереди тянулись ко входу. Более пятисот отзывов посетителей в двух толстых тетрадях. Радовали такие, например: «Это удар в Царь-колокол!», или: «Уходящая Русь» для меня откровение, я не знал, что Корин такой сильный, чисто русский человек. Корин — душа и совесть народа, его чувства, его муки, его слава! Как прекрасны его картины русской природы, задушевные, лирические и музыкальные, как русская песня, может быть чуточку грустные. Над полями слышишь песни жаворонка, в просторе полей — беспредельная Россия!» Есть такая запись: «Пейзаж «Моя Родина». Это — гимн русской природе, гимн — Родине, такую картину мог написать человек, истинно любящий свою Родину».

Павлу Корину была присуждена Ленинская премия. Он продолжал писать картину «Сполохи». Написал небольшой эскиз.

В 1965 году была персональная выставка Павла Дмитриевича в Америке, в Нью-Йорке.

Предложения о такой выставке делались американцами и раньше, но Корин отказывался. В декабре 1964 года позвонили из Министерства культуры с просьбой принять Арманда Хаммера. В самом начале 1965 года начались переговоры между Министерством культуры СССР и Хаммерами, детальное обсуждение будущей выставки.

Картины были упакованы в 18 ящиков и отправлены через Антверпен в Нью-Йорк. Открытие было назначено на 3 мая. Вылетели 4 мая, сильно опаздываем.

Нас встретили тепло, все хорошо организовано. На следующий день утром пошли смотреть галерею Виктора Хаммера, где должна быть выставка. Это просто антикварный магазин. Маленькие, невысокие четыре комнаты в нижнем этаже, не для больших картин. Триптих «Александр Невский», боковые части, в двери не вошли. С каким трудом и хлопотами везли этот ящик! Осветительные приборы идут по стенам довольно низко и было опасение, что верхние части картин окажутся выше них. Павел Дмитриевич стал тревожиться за успех выставки. Ящики прибудут только через несколько дней.

Мы поспешили пока осматривать музеи. В первую очередь поехали в Метрополитен-музей. Для директора музея Павел Дмитриевич взял с собой в подарок книгу Алпатова «Апокалипсис Дионисия». В этом собрании Павел Дмитриевич отметил работу скульптора Бурделя. Он долго стоял перед ней, сделал в альбоме несколько рисунков, на одном из них написал: «Великое, гениальное творение! Пафос формы и великих линий! Испытал восторг перед «Гераклом» Бурделя. Помни эту громаду форм, поразительно!»

Очень хвалил автопортрет Рембрандта. Если что понравится Корину, восторгается долго, начинает рисовать. Он умел смотреть картины. Когда ходил по музеям, никогда не бывал равнодушным, весь горел и радовался, приятно было смотреть на него.

Вечером Виктор Юльевич Хаммер пригласил нас на ужин в ресторан «Русский медведь», самый старый в Нью-Йорке. Мы очень обрадовались русской кухне. По заказу Хаммера играл небольшой оркестр — скрипка, баян, виолончель. Вдруг, совсем неожиданно, Виктор Юльевич сам громко запел русские старинные песни и частушки, чуть с акцентом, но по-русски. Размахивал руками и как-то выкрикивал на концах частушек, совсем по-русски. Я сидела против него с широко раскрытыми глазами. Хаммеры жили в 1920-х годах в России около десяти лет.

После ужина поехали на квартиру Виктора Юльевича. Я все таскала пакет, это Павел Дмитриевич приготовил подарок для Хаммера. Наконец я развернула икону. Хаммер сразу определил ее «ценность»: «Поля совсем новые, поздние. Середина более ранняя, врезок в новые поля». Знаток оказался отличный. Жена Хаммера была в восторге от палехской коробочки. Выпили по рюмочке вина за предстоящую выставку.

Когда мы на следующий день перед обедом пришли в галерею, увидели пустые залы. Все было вынесено. Павел Дмитриевич начал успокаиваться. В первой, более просторной комнате, при входе с улицы предполагалось развесить этюды к «Уходящей Руси». Я говорю Павлу Дмитриевичу: «Давай развесим большие этюды на 10 см от пола, где кончается черная панель. Будет как в Москве, в мастерской. Толпой они будут стоять, очень внушительно получится». Павел Дмитриевич раздумывает, не протестует, отходит понемногу и соглашается.

Когда пришли после обеда, грузовые машины с картинами уже стояли перед галереей. Началась распаковка ящиков. Рабочие ушли в 6 часов вечера. Виктор Хаммер и прикомандированный к выставке реставратор Третьяковской галереи Леня Астафьев стали вскрывать остальные ящики, а там больше тридцати картин со стеклами.

Чтобы Павел Дмитриевич не волновался, чтобы скорее его успокоить, я предложила переводчице и молодому человеку, который тут «толкался», и двум старикам — всем сейчас же приняться за работу. Засучив рукава, стала распоряжаться — кому что делать. Мне пришлось еще вскрывать обратные стороны портретов, очищать от мусора, попавшего внутрь, протирать стекла и снова завинчивать. Сняв туфли, я босиком носилась по залу. Отмытые картины оттаскивали дальше, ставила их к стенке так, чтобы не поцарапать. Работа закипела.

В одном углу Виктор Хаммер с Леней вскрывают ящики. Смотрю — огромный ящик полуоткрыт, Хаммер согнувшись придерживает крышку плечом и кричит: «Леня, Леня, держи-же, поверни!» Я тут ношусь с картинами. Двое пожилых сотрудников галереи сочувственно улыбаются и говорят: «У нас американки так не работают. Жена маэстро работает?»

Хвалили, как я действую, а я им говорю: «Я как специалист-реставратор хорошо знаю эту работу». Вскоре они ушли. Павел Дмитриевич спокоен, он знает, как я справлялась в реставрационной мастерской, знает, что я здесь и сумею сделать хорошо.

На вопрос Павла Дмитриевича: «Кто этот молодой человек?» — я отвечаю, что, наверное, родственник Хаммера. Очень любопытно, я потом узнала, что этот молодой человек, которого я так решительно включила в работу и строго следила за его работой, — представитель из Госдепартамента, проверявший, нет ли чего непозволительного в ящиках, нет ли в них каких-нибудь листовок. Он был очень предупредителен и любезен со мной. Выражал искренние свои восторги от картин «Уходящей Руси», любовался портретом Н.А.Пешковой, пейзажами и не нашел ничего предосудительного в ящиках. Мы все приготовили к развеске. Только в 12 часов ночи усталые добрались до гостиницы.

На следующий день в 5 часов вечера вернисаж. В 6 часов утра Леня, я с Павлом Дмитриевичем пошли в галерею Хаммера. Двое пожилых сотрудников галереи довольно толково помогали расставлять картины, распределять места для них.

Очень быстро развесили картины. Никаких веревок для развески, а вместо них стальные прутья накидываются на штанги с передвигающимися крючьями.

Огромный портрет Горького поставили в витрине на улице. Также этюды к «Уходящей Руси» в первом зале за стеклянной стеной были видны с улицы. Особенно ночью, освещенные, эти этюды останавливали проходящую толпу.

В 5 часов вечера вернисаж. Мы пришли за полчаса, одетые в парадные костюмы. Корина окружили фотокорреспонденты. Без конца щелкали аппараты. Павел

Дмитриевич что-то говорил для радио. Два негра в форме полицейских заняли место у дверей. Хлынула публика, нарядно одетые американки, — и вся галерея заполнилась народом. Было много сотрудников из нашего посольства и из ООН.

Виктор Хаммер открыл выставку. Он влез на стол и произнес краткую речь. Затем предоставил слово нашему постоянному представителю при ООН — Николаю Трофимовичу Федоренко. Хаммер предложил ему тоже встать на стол, но Федоренко ответил: «Я представляю страну, которую можно увидеть, не становясь на стол». Свою краткую речь закончил, говоря, чем больше смотришь на картины Корина, тем больше наслаждения получаешь, обогащаешься новыми познаниями.

Начались восторги американской публики. Без конца подходили к Павлу Дмитриевичу пожать руку. Кто-то сказал, что ради миниатюры-картины «Красная гвоздика» с иконой можно приходить на выставку двадцать раз.

Я слышу разговор Корина с кем-то из русских. Он по своей скромности точно не верит своему успеху и, чтобы успокоить себя, спрашивает: «Ну, как выставка? Не слишком позорна?» Ему отвечают: «Да что вы, Павел Дмитриевич! Ваша выставка — праздник, настоящий праздник русского искусства». «Если вы это искренне говорите, без лести, то я рад, очень рад. Я так волновался, что выставка провалится в этих залах. У меня, знаете ли, сейчас такое чувство, будто на крестный путь иду!»

Виктор Хаммер с белым цветочком в петлице, радостный, улыбающийся, расхаживает среди публики. Вместе с Павлом Дмитриевичем фотографировался.

На следующий день поехали в Музей Гуггенхейма. По возможности надо было осмотреть музеи Нью-Йорка. Мы сразу поднялись вверх на лифте, потом постепенно спускались в залы. В верхних залах тогда были выставлены абстрактные картины. «Наш Кандинский среди всех лучший», — заметил Павел Дмитриевич. Спускаясь вниз, в зале встретили экскурсию. Вся группа вдруг повернулась в нашу сторону, заулыбалась, приветствуя Корина. Одна американка отделилась от группы, подошла пожать ему руку и познакомиться. Оказывается, экскурсовод сказал своей группе, что здесь ходит знаменитый русский художник, на выставке которого он вчера был.

Вернулись на выставку, а там давно ждут корреспонденты из «Еженедельника». Потом выступление для телевидения. Яркие осветительные лампы направлены на него, мучили, мучили вопросами. «Известно, что Советское правительство поддерживает художников. Но свободно ли вы пишете? Как вам позволили писать ваши этюды?» Павел Дмитриевич отвечает: «За всю свою жизнь в искусстве я никогда ни у кого не спрашивал позволения, что и как мне писать. Всю жизнь пишу, и пишу то, что хочу. Уверен, что любой художник нашей страны, стремящийся искренне отобразить жизнь, не встретит на своем пути никаких преград».

На следующий день 50 миллионов зрителей с помощью телевизора посетили «Хаммер Гэлери», чтобы ознакомиться с работами П.Д.Корина.

Стали появляться статьи в газетах. На второй день после открытия выставки в «Нью-Йорк таймс» — статья Джона Кенедея. Этот критик, очень серьезный, говорят, известный своим скептическим отношением к советской живописи, писал: «Как советский художник Корин головой, плечами и грудью выше своих коллег. Он чрезвычайно сильный в технике, абсолютно уверен в линии, которую он хочет провести, и в краске, которую он хочет положить. Всецело посвятив себя реалистическому изображению, он делает незначительные видоизменения в сторону условности. Но то же самое можно сказать и про других лучших советских реалистов. Но у Корина есть то, чего нет у многих других, а именно впечатляющее ощущение натуры. Сюрпризом выставки была серия больших портретов для «Реквиема».

Стараемся урвать время, чтобы посмотреть музеи Нью-Йорка. Утром поехали в Музей современного искусства. Здесь представлены импрессионисты, много абстрактной живописи. В зале французской живописи Павел Дмитриевич остановился перед большой картиной «Семья комедианта» Пикассо: «Великолепная по тональности, по выразительности. В ней сила, страсть и артистизм».

После обеда мы поспешили на выставку. Корин должен был встретиться с представителем из «Еженедельника». Как только вошли в зал, моментально окружили художника тесной толпой. Начались поцелуи американок, рукопожатия, тянулись за автографом со всех сторон. Виктор Хаммер едва-едва вытянул его из середины густой толпы, и скорее на лифте они поднялись в верхние помещения, чтобы поговорить с журналистом.

Прошло четыре дня с открытия выставки. Газетные отклики на выставку по-прежнему восторженные. «Нью-Йорк геральд трибюн» пишет: «Драматические портреты и фигурные композиции, выполненные в большом стиле оперы «Борис Годунов» 73-летним Павлом Кориным, — одна из самых очаровательных выставок в городе».

Из журнала «Америкэн»: «Павел Корин, патриарх советских художников, устроил выставку у Хаммера. Поражает его виртуозная техника в огромном портрете Максима Горького. Поражает глубина, сила цвета в реалистических портретах».

По просьбе собственного корреспондента «Советской культуры» в Нью-Йорке Кузнецова делится впечатлениями о выставке известный американский художник Антон Рефрежье: «Главное в работе Корина — глубокий гуманизм. Создавая портреты разных людей, <...> он придает им не внешнее сходство, а глубокое внутреннее содержание. Я имел счастье видеть выставку работ Павла Корина в Москве. Там она была намного больше, но вещи, экспонирующиеся здесь, буквально потрясают. Выставка работ Корина — один из лучших примеров культурного сотрудничества между нашими странами».

Выставку посетили американские и иностранные искусствоведы, признанные, авторитетные. В Нью-Йорке они собрались на конференцию. В книге отзывов рядом с фамилиями адреса — Мексика, Австралия, Лондон, Париж, Миннесота, Чикаго.

Виктор Хаммер устроил нам поездку в Вашингтон. Павел Дмитриевич мечтал посетить там Национальную галерею. Какой чудесный город Вашингтон — весь в зелени. Встретили нас и сразу повезли в советское посольство. Павла Дмитриевича попросили выступить перед собравшимися сотрудниками. «Прямо с корабля на бал», — говорит он и рассказывает о своих впечатлениях о Нью-Йорке, о музеях, о себе, о своей работе, о планах на будущее.

Павел Дмитриевич заметил, что в столовой у посла среди полотен русских художников висит картина М.В.Нестерова, которая плохо натянута, в сборках. Он предложил привести ее в порядок. Наш реставратор Леня Астафьев тут же вытащил гвозди, перетянул холст, поправил колки.

По приезде в Нью-Йорк, утром пошли на свою выставку. Хаммеровский служащий, встречая нас, мотает головой и восхищенно говорит: «Оу! Так много, так много народу было в пятницу и субботу. По 2,5 тысячи в день. Нельзя было пройти!»

Вчера вышла газета «Филадельфия инкваэр», там автор пишет: «Живопись Павла Корина расширяет наше представление о советском искусстве. Выставка, организованная в «Хаммер Гэлери», является одной из самых захватывающих выставок в городе. Она не только знакомит американскую публику с одним из самых выдающихся русских художников, 73-летним Павлом Кориным, но намного расширяет наше ограниченное представление о современном советском искусстве <...> До некоторой степени сверхдраматический импульс его искусства имеет много сходства с русскими операми, такими как «Борис Годунов».

29 мая, суббота. Сегодня последний день выставки. Что-то невообразимое было в «Хаммер Гэлери», все так же атаковала публика бедного Павла Дмитриевича. Партию монографий «Художник Павел Корин» привезли из Москвы в Америку с большим опозданием, в последние дни выставки. Ее быстро разбирали в магазине недалеко от галереи, запыхавшись, прибегали за автографами. Мы поспешили уйти обедать. В наше отсутствие был на выставке Керенский (тот самый). Когда мы вернулись на выставку, нам сказали, что он только что вышел. «Он так долго ждал вас, Павел Дмитриевич, больше двух часов, расписался в книге отзывов».

Мы уезжаем из Нью-Йорка 2 июня во второй половине дня, до отъезда остается еще три дня. Корина многие приглашали в гости. Между прочим, были в маленьком ресторанчике-подвале, называется ресторан «Двух балалаек». В честь Павла Дмитриевича устроили концерт.

Вот какие-то русские сидят в кабачке в Нью-Йорке, поют русские песни, пляшут вприсядку, носятся со шпагой перед публикой. Как-то стало жалко их. Так тоскливо. Скорее бы уйти отсюда.

1 июля. Сегодня свертывается выставка, снимают картины, надо спешно заклеивать бумагой стекла на картинах. Мы с Леней и трое служащих Хаммера быстро заклеиваем; есть у них специальная липкая бумага.

Все мы знаем, как Павел Дмитриевич относится к сохранности картин, заботится, чтобы их не продавить,

не поцарапать. Он стал энергично командовать сам, начал кричать на рабочих, раздражаться, взорвался и выругался как следует по-русски на всю 57-ю стрит.

Когда рабочие узнали, что сам маэстро командует, стали вежливы и очень аккуратно укладывали картины.

Последний раз пошли обедать в русский ресторан. Сегодня нам специально приготовили сибирские пельмени на прощание. Наши официантки наперебой угощают нас. Простились с ними тепло.

Плыть 11 дней. Первая остановка в Касабланке. Приехали утром. Пароход наш стоит здесь до вечера. Океан зеленовато-изумрудный. Стоит Павел Дмитриевич на палубе и говорит: «Подумать только, куда нас занесло, прямо в Африку».

Прибыли к острову Майорка. Когда подъезжали, бухта была неподвижна, как зеркало. Тихо-тихо, медленно приплыл наш многоэтажный теплоход к берегу большой бухты, совершенно круглой, как огромное блюдо. Город расположен по всей большой окружности бухты. Какой изумительный пейзаж: море, город, и за ним, дальше — горы, как в пейзажах Мантеньи, Чимы да Конельяно.

Остановка на острове Сардиния. Город Альгеро и пейзаж скучные. 13 июня утром приплыли в Неаполь. Отсюда начиналось наше индивидуальное туристическое путешествие, оно продолжалось 45 дней. Неаполь, Рим, Флоренция, Венеция, Милан. Павел Дмитриевич прощался с Италией, последнее прощание с этими городами.

Он пятый раз в Италии, прекрасно знает музеи. В первую очередь пошел к Тициану — «Портрет Павла III с племянником», долго стоял, сделал рисунок в альбоме, записал, какие тона на одежде персонажей.

Были на окраине Неаполя, на так называемой «Сульфато Паццуоли», где можно видеть выход серного газа. Огромный круглый плац из пепла вулкана. В некоторых местах идет пар, в некоторых грязь кипит, как суп в кастрюле. Павел Дмитриевич с ужасом посмотрел на все это, тут же, молча, ничего не сказав мне, быстро-быстро мелкими шагами потопал назад к ждавшему нас автобусу, дальше с нами не пошел.

Поехали в Сикстинскую капеллу. Корин записывает на своем рисунке с пророка Иезекииля [26]: «Снова я в священном месте искусства! Снова стихия!»

18 июня 1965 года. Утром в музее Ватикана долго работал над рисунком «Адам» со «Страшного суда» Микеланджело. Кругом рисунка много-много записей: «Грандиозно! Обобщение формы и мысли! Никакого диктата извне, никакого насилия. При насилии искусства не будет. Художник должен быть абсолютно свободным. Не насилуйте, не насилуйте Дух, при насилии искусства не будет <...> Насилие над душой художника — величайшее преступление! Душа умирает, умирает искусство. Контроль должен быть, идущий из души художника, то есть его внутренний контроль. Да, искусством можно заниматься, если разрешить изображать человека во всей его красоте и правде».

«Вилла Боргезе». Долго любовался скульптурой Бернини «Аполлон и Дафна» — «Божественная красота!»

26 Здесь и дальше речь идет о зарисовках с персонажей росписи Сикстинской капеллы, выполненной Микеланджело в 1508—1512 гг.

Вечером, без ужина, поспешили в кафе Греко, оно закрывается в 10 часов. Павел Дмитриевич хотел посмотреть портрет Н.В.Гоголя. В прошлом, 1964 году я с Кориным отреставрировали его. Мы тогда часто заходили сюда. Как-то сидели, рассматривали портреты, видим, небольшой овальный портрет Гоголя потемнел от времени, страшно загрязнен, с отвратительным буро-оранжевым лаком. Нам, реставраторам высшей квалификации, не терпелось привести портрет в порядок, сделать сложную расчистку поверхности, удалить грязь, потемневший бурый лак, возможно, и позднейшую запись. По просьбе нашего посольства портрет привезли в советское представительство. Мы приготовили нужные жидкости, инструменты, вату и потихоньку, сантиметр за сантиметром, осторожно снимали лак. Портрет ожил, и мы радовались, что с честью выполнили реставрацию. На следующий день собрались в кафе Греко сотрудники нашего посольства. Происходила торжественная передача картины, с речами. В вечерней римской газете «Паэза сера» была заметка о нашей реставрации.

В Сикстинской капелле Корин сделал рисунок с фигуры Иеремии и записи своих размышлений о великом художнике. «Выше, грандиознее (могучая мысль) гения человечество не имело! Задумался глубоко-глубоко и горестно <...> Есть над чем задуматься. Да! Есть над чем». Потом идет к Рафаэлю. Вот фреска «Изгнание Илиодора». Сколько раз раньше он делал рисунки с папы Юлия II, и в этот раз опять нарисовал группу — Юлий II с носильщиками, написал: «Какая ясность! Какая мудрая простота! Мировая живопись таких портретов имеет очень немного».

Проходя по всем другим залам Ватикана, зашел к «Бельведерскому торсу», в своем альбоме наметил с него только быстрый контур и написал: «Одна минута у «Бельведерского торса»... надо идти... иду...»

Наконец в Пинакотеке [27] — рисунок с гобелена Рафаэля и надпись: «Великолепно! Дивный Великий реалист, Великий художник! Что перед ним реализм XIX века!» Еще в прошлом, 1964 году здесь, перед «Преображением» Рафаэля, записал: «Сижу перед «Преображением» и переживаю восхищение от творения Великого художника. Вспоминаю 1908—1910 годы в Синодальной Иконописной палате, вспоминаю Клавдия Петровича Степанова, моего учителя (вечная память этому прекрасному художнику и прекрасному доброму человеку), моих товарищей по иконописной школе. Мои встречи с Рафаэлем по фотографиям. Все прошло... Но как я рад и счастлив, что все это великое, что я видел юношей на фотографиях, я вижу сейчас в оригинале в 72 года. Я не забываю, что мне 72 года, но я люблю искусство, я должен жить и работать. До свидания, Великие, приеду и буду здесь!!!» Да, он приехал через год, но чтобы проститься. В 1965 году он пишет: «Простоял у «Преображения», посмотрел Караваджо — «Пьету» и надо уходить... Уходить не хочется... но надо... надо... До свидания, Великие художники!»

По приезде в Пизу Павел Дмитриевич поспешил скорее смотреть и рисовать фреску Орканьи «Триумф смерти». Оказывается, знаменитая фреска во время войны осыпалась со стены. Ее собрали, склеили, и она висит

27 Ватиканская Пинакотека — один из Ватиканских музеев, где находятся произведения живописи средних веков, Возрождения и XVII в.

в раме. Корин сделал три рисунка с руин «Триумфа смерти» и записал: «Погиб Великий Орканья. Погибло Величайшее произведение живописи, равное «Божественной Комедии» Великого Данте. Я здесь был в 1932 году».

27 июля Павел Дмитриевич захотел съездить в маленький средневековый городок Сан-Джиминьяно. Поехали туда с итальянцем Данило Мази, он коммунист, когда-то жил в Москве два года, некоторые наши художники его знают. Город нам показывал мэр Сан-Джиминьяно, знакомый Д. Мази. Город сохранился от XIII—XV веков в неприкосновенности. В центре возвышаются десять башен на зданиях. Центр города окружен стеной с несколькими узкими воротами, улицы очень узкие. Пока Павел Дмитриевич рисовал улицы с башнями, я мерила шагами ширину улицы — оказалось четыре-пять моих шагов.

После обеда поехали на гору Микеланджело, на прощание опять полюбоваться Флоренцией. Павел Дмитриевич в своем большом альбоме сделал панораму Флоренции. В прошлые годы, любуясь ею с этого места, он писал: «Флоренция! Флоренция! Дорогой сердцу город каждого подлинного художника. Я не хочу ей говорить — прощай!, я еще надеюсь ее увидеть, насладиться и упиться Великой красотой. Дай бог мне силы на то, чтобы жить и работать для красоты».

Венеция. Здесь мы будем четыре дня. Снова с утра до вечера по музеям. Сан-Рокко [28], где огромные полотна Тинторетто. Затем церковь Санта-Мария Глорида деи Фрари, там «Ассунта» — шедевр Тициана. Когда мы пришли туда, играл орган. Под его звуки Павел Дмитриевич нарисовал фигуру Богоматери из «Ассунты». Он рисует, почти не отрывая карандаша от бумаги. Такой прекрасный рисунок Богоматери с поднятыми руками сделал, записал: «Это стиль! Стиль высокий — высокий! Художники мира! Встаньте на колени перед этим шедевром».

Вечером на площади св. Марка долго-долго сидели в открытом кафе. Был концерт. При вечернем освещении так красив был фасад Сан-Марко и вся площадь изумительная. Павел Дмитриевич говорит: «Как будто в другом мире, точно в сказке мы».

Каждый свой приезд в Венецию он бывает в церкви Санта-Мария дель Орто. Здесь находится огромная картина Тинторетто «Поклонение золотому тельцу» [29]. В 1961 году под своим рисунком с этой картины Павел Дмитриевич записал: «Через 26 лет я снова здесь, я опять поражен Великим трагическим художником!» В 1964 году под рисунком фрагмента с той же картины написал: «Это второй гигант после Микеланджело. Когда зажгли свет, впечатление незабываемое». В этот раз староста церкви узнал Корина, сказал, что хорошо помнит нас. Видя, что Павел Дмитриевич рисует, он зажег свет. Под рисунком художник написал: «На этот раз на меня произвела колоссальное впечатление живопись центральной группы, с тельцом. Это гений! Счастье увидеть вновь. Живопись сдержанная, могучая, серьезная! Помни! Серьезная, сдержанная... Что за сила была у этого Гения!»

Последний день в Венеции. Вечером пошли на Большой канал, заняли столик в кафе, заказали чай. Се-

28
Скуола Гранде ди Сан Рокко (начата 1515 или 1517 — окончена 1550), в интерьере ее 56 полотен Тинторетто.

29
В интерьере ц. Санта Мария дель Орто (нач. XV в.) находится несколько произведений Тинторетто. В письме от 16 мая 1932 г. Корин писал «<...> здесь великий Тинторетто. Его картин тут несколько и все огромные, две прямо колоссальные <...> Колоссальны они не только по размерам — колосс-гений их писал. Одна из них — «Поклонение золотому тельцу» — силы великой. Для меня <...> Тинторетто вырос в гиганта. От такой живописи у меня в голове все идет кувырком» (П.Д.Корин. Письма из Италии, с. 206).

годня необыкновенный вечер, какой-то праздник на площади св. Марка. Наш столик у самой воды, все освещено разноцветными лампочками. Все гондолы плывут в сторону площади св. Марка, сидим любуемся. Медленно проплывают пять-шесть гондол в ширину канала, целый оркестр музыкантов, и над всеми звуками раздается сильный голос баритона — «Санта Лючия». За ними новая флотилия гондол и другой голос, тенор, заливается — та же «Санта Лючия». Необыкновенно веселый праздник.

В Милане будем только три дня. В первую очередь — в собор. Внутри темновато, невозможно рисовать, но Павел Дмитриевич что-то начертил и написал: «Колоссальные столбы-колонны и между ними сверкают витражи. Тайна... Помни Величие — Сумрак».

Два раза были в Санта-Мария делле Грацие, стояли перед «Тайной вечерей» Леонардо да Винчи. Толпы экскурсий все время сменяются, кричат ему в ухо. Он сделал рисунок «Тайной вечери» и записал: «Сделал этот чертеж в память того, что и я здесь был, и я преклонял свою голову перед этими Великими былями прошлого. Что это было? Да, это было величайшее произведение Ренессанса. На этот раз завершаю свой осмотр Италии «Тайной вечерей» Леонардо. Из-за этой Великой Руины стоило сюда поехать. Как я рад, что вновь это увидел в 1965 году!»

Возвращались через Париж, там были десять дней. Это потрясающее путешествие — Америка, плаванье через океан, вся Италия, Париж — продолжалось два с половиной месяца.

В последней своей работе, триптихе «Сполохи», Корин успел закончить только центральную часть, боковые остались в угле. Имеется эскиз триптиха в целом. Темой «Сполохов» послужил поэтический эпизод из жизни юного князя Даниила Галицкого, о мужестве которого рассказывает летопись. Князь героически сражался против татар и сумел вырваться из окружения, лишь в пути он почувствовал, что ранен тяжело.

Судя по записям последних лет, эта тема очень волновала Павла Дмитриевича: «Мотив погребения... моя картина! Сейчас пишу картину — несут раненого воина, живопись, линии и композиция — этот же мотив... Сколько в это вложено мысли, чувства и красоты... Это реквием!..»

Он всегда оставался самим собой, не погрешив ни в чем против собственных художественных убеждений. «Искусство должно быть героическим, воспитывать и поднимать дух народа», — говорил Павел Дмитриевич Корин, и в этих словах кровная связь большого русского художника со своей Родиной, с ее людьми, для которых он жил и трудился.

С.Т.Коненков
О Русь моя! [30]

[30] **Печатается с небольшими сокращениями по второму изданию книги С.Т.Коненкова «Земля и люди» (М., Молодая гвардия, 1974, с. 155—161).**

Стальной прищур глаз, гневные складки в уголках губ, соколиный разлет бровей, узкое славянское лицо — воплощенное бесстрашие, сильное тело в кольчуге и латах, алый плащ за спиной, в плечах косая сажень. Руки так сдавили рукоятку богатырского меча, что кажется, хрустнет булат... На знамени — Спас Ярое око... Так стоит на берегу серебристого Волхова князь-воин. За рекой — златоглавый храм, новгородская София.

Сколько бы вас ни шло, горькие попытчики склонить Русь к ногам своим, кто бы ни пристал к вам по дороге, знайте: этому не бывать! И кто сможет усомниться в том, когда хотя бы единый раз заглянет в гневные, живые глаза князя Александра Невского.

В этих глазах почерпнет мужество защитник Отечества. В этих глазах прочтет свой приговор враг, посягнувший на нашу Родину. «Кто с мечом к нам придет, от меча и погибнет». Слова эти стали зримой плотью, когда их вечный смысл овладел духовным зрением большого художника — Павла Дмитриевича Корина.

Не для приятности, не для развлечения сделан был этот портрет-символ. Он, Александр Невский Корина, стал с бойцами Страны Советов на рубеж борьбы с фашистскими полчищами. Попробуй усомнись, глядя на такого предка, в том, что выстоим, победим. И верили бойцы и командиры Советской Армии, что та же бесстрашная кровь течет и в их жилах, и стояли насмерть, выстояли и победили. В час тяжелого испытания искусство Корина было необходимостью, было разящим оружием.

Строг и ясен язык коринских полотен. Композиционно они так выверены, что изменить что-то в них решительно невозможно — разрушится, перестанет существовать целое. И сам художник целен, гармоничен, словно вырублен вдохновенной рукой скульптора из мощного камня-монолита.

Молодым, дерзающим вступить на трудный путь искусства, я советую пристально, обстоятельно изучить богатый опыт этого художника.

Несколько лет назад в Москве проходила большая выставка работ П.Д.Корина. Если можно так сказать, перед зрителями предстало «полное собрание сочинений Павла Корина». Знакомство с Кориным на выставке начиналось с зала, где, по видимости, вовсе и не было оригинальных вещей мастера. Одни копии. «Явление мессии народу» Александра Иванова, «Динарий кесаря» Тициана, классические композиции Тинторетто, фрагменты росписей Микеланджело и Рафаэля, новгородские фрески Феофана Грека, и многое другое, и все славные имена, и словно нет здесь Корина-создателя. Но удивительное дело: люди подолгу не уходили из этого зала. И это было не случайно. Какое богатство было собрано здесь! Копии, зарисовки? Нет, нечто большее смотрело на вас со стен! Вы чувствовали, как страстно влюблен Корин в высокую классику. Все эти работы были школой художника, но особенной

школой. Высокое мастерство — только одна сторона коринского искусства. Большая цель, самое главное, к чему стремился художник еще смолоду, — это смелое желание духом стать вровень с Тицианом и Александром Ивановым, Микеланджело и Феофаном Греком.

Нет, конечно, не простые копии видели мы в этом выставочном зале! Слишком много было в этих учебных пробах коринского. Любви и одержимости, жажды позна-

30. Елочка. 1928



ния, желания ощутить форму и понять природу гениальности.

Нужна большая смелость, чтобы так учиться. Нужны безукоризненный вкус и добрая душевная закваска, чтобы так верно выбрать своих учителей, как это сделал молодой Корин. Нужны смелый ум, выдержка, самодисциплина, чтобы отдавать все силы подобной штудировке, когда не терпится выплеснуть на холсты свои собственные замыслы.

И еще на одно качество Павла Дмитриевича Корина, человека и художника, я хотел бы обратить внимание молодежи. Качество это — святая любовь к Родине: и ко всей необъятной, как океан, России, и к тому месту, где художник родился и вырос.

Павел Дмитриевич — палешанин. Вы, конечно, знаете о Палехе, русском селе, славном потомственными живописцами, которые и поныне радуют людей своими красочными шкатулками. Корин-пейзажист не однажды обращался к дорогому для него Палеху. И во всех его пейзажах-панорамах живет благородное сыновнее чувство к земле, его породившей. Художник большой мысли, драматического накала чувств, здесь он становится тонким лири-

ком. Он не дает кисти размашисто живописать сокровенное. Рисунок строг и точен, выписаны все цветы и травинки первого плана, но нет в этом даже легкой тени натуралистической дотошности. Ведь это те живые цветы, которые умеют разговаривать с поэтами. Как у Есенина: «Цветы мне говорят прощай, головками склоняясь ниже», так и у Корина никнут «шелковые травы» при прощанье и в час встречи улыбаются человеку цветы. Без чувства этой маленькой родины — деревни, из которой вышел, улицы, где родился, не может расти, полниться чувство большой Родины, наш советский патриотизм. Искусство Корина всегда говорит об этом.

Посмотрите, каким ярким огнем любви к Родине горят этюды, эскизные разработки неосуществленной росписи Дворца Советов, намечавшегося к строительству. Пафос созидания, динамизм молодого социалистического Отечества Корин выражает через непрерывное, ликующее, могучее движение молодых персонажей росписи. Весь этот патетический марш в грядущее, шествие жизнерадостных, сильных, красивых людей правдив, можно сказать, достоверен — он искренен и высок. И тысячу раз прав был художник, своим проницательным оком увидевший и воспевший новорожденного человека, для которого «нет преград ни в море, ни на суше», прав был мастер живописи, разглядевший главное — неудержимое наше движение вперед.

<...> В 1947 году Павел Дмитриевич писал с меня портрет. Я в то время работал над символической фигурой Самсона. Скульптура называлась «Освобожденный человек». Самсоном, простершим руки к солнцу, представлялся мне наш народ, свергший власть эксплуататоров, построивший социализм и победивший в схватке с фашистским чудовищем. Ликование, возбужденное победами Самсона, надолго захватило меня.

Вольно или невольно атмосфера, царившая тогда в моей мастерской, ожила в коринском портрете. Теперь говорят о «фанатической одержимости Коненкова» в портрете, сделанном П.Д.Кориным. И, несмотря на то что мой портрет до сих пор меня смущает, надо признать — главное было выражено. <...>

Коринский цикл «Русь уходящая» — это блестящий показ силы и слабости представителей православной церкви. Не жалкие попики-выпивохи, а люди недюжинного ума, внушающей уважение духовной осанки. Крутой характер и блеск ораторского красноречия, ханжество и прямодушие, смирение и готовность к бунту, убогость папертного нищего и величавость митрополита, любовь к старой России и непонимание России новой — вот как много смог прочесть в их душах Павел Дмитриевич Корин.

«Русь уходящая» — пора становления художника. Какую хватку, цепкость глаза, мастерство, острый ум проявил здесь молодой Корин! Огромная галерея лиц, и ни одного незначащего, пустого. Если есть в портретируемом пусть самая малая интересинка, ее различит проницательный взгляд, ее сделает заметной для всех мастерство живописца.

Корин глубоко уважал тех, с кого писал свои замечательные портреты. Как бы ни был сложен его герой,

художник находил волшебный ключ, повернув который, мы попадаем в мир этого человека.

Характерный жест знаменитого русского художника Михаила Васильевича Нестерова открывает страстный темперамент, глубокую интеллигентность, особенную манеру говорить, душевное горение творца.

Сжатый кулак актера Леонидова выявляет всю сложность и напряженность раздумья, неустойчивого состояния.

Уверенность в себе, высшая артистичность Василия Ивановича Качалова прежде всего ощущается в руке, державшей легкое пенсне.

Мне очень нравится «Портрет художников Кукрыниксов». Поистине богатырская застава! Какое в них нерасторжимое единство и какая ясность в выражении трех ярких индивидуальностей! <...>

Павел Дмитриевич Корин — лучший наследник прекрасных традиций русского искусства. Хочется вспомнить, что на самобытный путь искусства больших мыслей, общенародных чувств вывел его полемический протест против импрессионизма и сезаннизма на русской почве. Торжественность и величавость, подлинный драматизм образов строит он на мастерском владении всеми сильными цветами, в том числе и черным, который, как известно, исключили из своей палитры импрессионисты и сезаннисты.

<...> К тому, что сказано здесь об искусстве живописца Павла Корина, я обязан прибавить несколько искренних слов о моей симпатии к Корину-человеку.

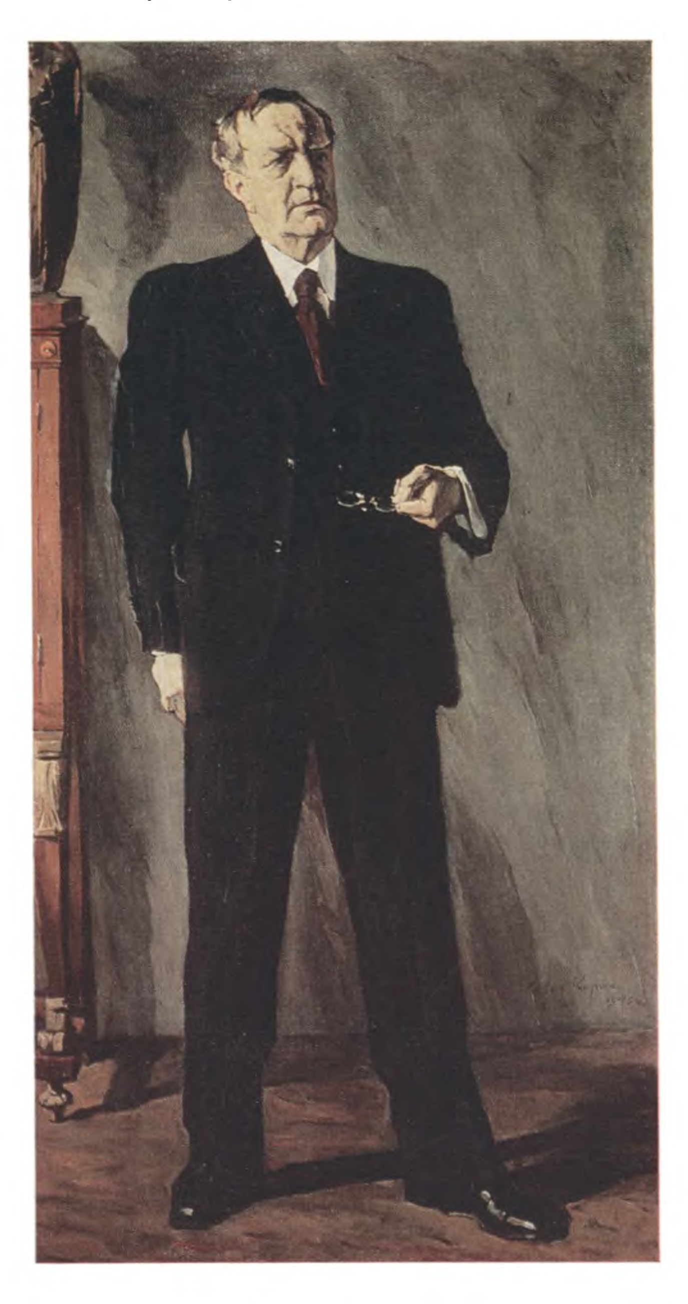
Нас связывали добрые товарищеские отношения. Павел Дмитриевич изредка навещал меня. Обычно это случалось перед тем, как ему отправляться в дальнюю дорогу. Так было и перед недавней поездкой Корина в Италию... Собираясь в Палех, Павел Дмитриевич всякий раз приглашал меня с собой, обещая кров и домашнюю заботу. Отказывался же я только потому, что привык отдыхать в дороге, не задерживаясь на одном месте больше трех дней.

Меня и Корина всегда заботило сохранение бесценной русской старины. На поприще охраны памятников мы часто выступали как соратники.

Л.С.Зингер
Из бесед с П.Д.Кориным

Я познакомился с Павлом Дмитриевичем Кориным в начале пятидесятых годов, когда задумал написать о нем небольшую монографию. Как-то сразу наладились добрые отношения, которые продолжались вплоть до кончины художника. Павел Дмитриевич часто приглашал меня к себе в мастерскую, а то и просто на чашку чая. Разумеется, много беседовали. Естественно, я старался меньше говорить и больше слушать. Рассказывал Павел Дмитриевич на редкость увлекательно — о своей жизни, о встречах с замечательными людьми, которыми его щедро наделила судьба, об искусстве и, конечно же, о своих работах. К со-

31. Портрет народного артиста СССР В.И.Качалова. 1940





32. В.И.Качалов. 1939

жалению, далеко не все удалось мне записать. Я не позволял себе писать в присутствии Корина. Тем более что беседы наши менее всего походили на интервью. Обычно я брался за перо у себя дома, но старался делать это, не откладывая в долгий ящик, сразу же после встречи, пока все еще было свежо в памяти. Практически все записано дословно или почти дословно, но, конечно, с известной долей фрагментарности, так как что-то неизбежно забывалось.

Особенно часто встречались мы с Павлом Дмитриевичем на его персональной выставке в Академии художеств, зимой 1963 года. Он был не совсем здоров и попросил меня помогать ему водить экскурсии. Обычно сам Корин начинал кратким вступительным словом о себе и своем творчестве, а я продолжал и завершал экскурсию. В перерывах мы подходили к одному из полотен, и Павел Дмитриевич сообщал о нем что-либо новое, а иногда и просто что-то рассказывал. И это я тоже, по мере возможности, записал.

Ниже я позволю себе привести несколько отрывков из записей разных лет. Некоторые из них были опубликованы в моих трудах при жизни художника, с его «благословения». Бо́льшая часть записей публикуется впервые.

У П.Д.Корина 15 апреля 1961 года

Разговорились о Юрии Гагарине.

— Это мог впервые сделать только русский. Здесь та же подспудная сила, которая влекла русских солдат закрывать своим телом вражескую амбразуру. Американец

не мог бы — ему нужны «удобства». Кто-то сравнил Гагарина с Колумбом. Сравнение неудачное...

— А Вы попробовали бы написать портрет Гагарина.

— Я бы охотно согласился сделать это. Но ведь тут нужна большая организационная работа. Нужно организовать встречу, знакомство, сеансы. Позирование дело сложное. Сразу человека не увидишь. Посидели бы с ним, попили бы чайку, поговорили... По фотографии пока мало что можно сказать...

«Иннокентий X» Веласкеса в галерее Дориа — лучший портрет в мире. Такие явления бывают раз в истории человечества. Как Шаляпин. Я был один на один с этим портретом полтора часа. Это — Шекспир («Гамлет», «Макбет»). Я писал об этом Нестерову. А какая живопись! Фон — кирпичный, шапка — красная, пелерина — розоватая...

В живописи важен не цвет, а тон. Живопись не может быть без живописи...

О портрете Кукрыниксов.

— Стоило большого труда связать воедино три различных характера, выявить и сохранить индивидуальное своеобразие каждого из этих замечательных людей.

Помимо этой главной задачи, было много и других сложностей. Трудность, о которой я и не подозревал, заключалась, между прочим, в том, чтобы скомпоновать три пары ног в некоем характерном для каждой из моделей положении. Долго дело не ладилось. К счастью, во время одного из сеансов Соколов зацепился ногой за ножку стула, и тогда работа пошла.

— Зацепился случайно?

— Пожалуй, не случайно. Хорошо и легко вышел из подобного положения А.М.Герасимов в своем портрете старейших художников — он прикрыл их ноги шубой.

Об этюдах к «Уходящей Руси».

— А.М.Горький сказал: «Это же объективная антирелигиозная пропаганда». Некоторые из моделей меня недолюбливают, злятся, когда видят свои портреты. Я же, когда писал их, не думал никого обличать. Мне трудно судить о том, что получилось.

— У меня много задуманных, но не осуществленных пока портретов. Оригинал должен помогать художнику. А некоторые из тех, кого я задумал писать, никак не раскачиваются позировать. К.А.Федин двадцать лет обещает, и все ему некогда. М.А.Шолохова тоже давно знаю и хочу написать. Но тоже позировать ему некогда. Г.Г.Нисского собирался писать. Подводит. Не понимает он, что к портретной живописи нужно относиться серьезно. Написать портрет не то, что пейзаж, который и по памяти сделать можно... Давно собираюсь написать А.А.Дейнеку — в виде древнего римлянина... Быть может, удастся написать его в Риме, на фоне собора св. Петра...

Павел Дмитриевич положил передо мной фотографию со своей «Схимоигуменьи» рядом с первоклассной репродукцией женского портрета Э.Мане.

— Это большой живописец, но сейчас так писать нельзя. Время не то. Возможно, я более груб и менее лиричен, но ничего не поделаешь. Сейчас нельзя писать так, как писали наши предки.

33. Портрет Ренато Гуттузо. 1961



— Вы первый сказали, что я иду не от модерна, а от древнерусской живописи. О.Р.Никулина продолжила вашу мысль [31]!

— Л.О.Пастернак своеобразно отнесся к моим иллюстрациям к «Божественной комедии»: «Вы плохо нарисовали, Корин, но хвалю за тему».

— Коровин не устраивал меня полностью: все-таки узок был [32].

31
Имеются в виду вступительная статья Л.С.Зингера к альбому «Павел Дмитриевич Корин. Избранные произведения» (М., Изобразительное искусство, 1957) и статья О.Р.Никулиной «Психологический портрет в творчестве П.Корина» (Искусство, 1961, № 1, с. 30—37).

32
Л.О.Пастернак и К.А.Коровин были учителями П.Д.Корина в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.

— Не пишите на суперобложке моей монографии древнерусским шрифтом, как в монографии Нестерова[33]. Я не Нестеров. Я ученик Нестерова и горжусь этим. Но у меня не все от Нестерова. Быть может, процентов на пятьдесят от него, ну а остальное — свое. Сам Нестеров говорил мне: «Я — тенор, а вы, Павел Дмитриевич, — бас».

33 Л.С.Зингер в те годы работал в издательстве «Советский художник», которое готовило к выпуску в свет монографию А.И.Михайлова о П.Д.Корине.

— Дейнека — Маяковский в живописи. Самый современный из советских художников. Особенно сильная его картина — «Окраина Москвы».

У П.Д.Корина 4 сентября 1961 года

О портрете Ренато Гуттузо.

— Писал двенадцать сеансов, в римской мастерской Гуттузо. Работал по утрам. Мастерская маленькая, узкая. Писать приходилось, как говорится, впритык. Было все время очень солнечно. Жара — в спину. Множество любопытных. Какая-то итальянка развлекала Гуттузо, пела по-итальянски и по-русски («Подмосковные вечера»), Гуттузо подпевал. Перед позированием он хотел постричься. Я не разрешил и хорошо сделал, иначе не получился бы нужный мне контур затылка и шеи.

Вы знаете, как я работаю. Иду от общего к частному. Сначала прокладываю всю фигуру. Затем отрабатываю детали. Глаза пишу в самом конце. Нестеров работал иначе. Он писал портрет по частям. Но для этого нужен громаднейший опыт. Так вот, после третьего сеанса, когда в основном фигура была проложена, несколько зрителей воскликнули: «Finito!»[34], «Non finito»[35], — ответил я и продолжал писать.

Во время моей работы Гуттузо внимательно, с большим любопытством смотрел, как я смешиваю краски, как кладу их на холст. Одобрительно кивал головой. Когда закончил, сказал, что очень похож. Восторженно, выразительным жестом руки показывал знакомым, как здорово вылеплена голова. Ему, конечно, было в диковинку, что живописец ставит нос и прочее на свои места, и портрет по-современному выразителен, не старомоден... Мне очень хотелось сделать его свежим, звонким.

34 Окончено.

35 Не окончено.

— Гуттузо быстро и блестяще пишет. Хорош «Зеленый перец». Картины его моментально раскупаются. У него отличный помощник — Рокко. Растирает краски, таскает рамы, варит великолепный кофе. Мне бы такого!

Гуттузо хорошо знает русское искусство. Я подарил ему альбом «Андрей Рублев» В.Н.Лазарева.

— Как он относится к Александру Иванову?

— Хотел спросить его, но не решился. Очень больно было бы услышать отрицательный ответ. К сожалению, в Италии совсем не знают Иванова. Быть может, мы сами в этом виноваты. Я считаю Иванова после Микеланджело первой фигурой в мировом искусстве. Даже выше Рембрандта и Веласкеса. Но это, конечно, мое личное мнение.

— В Италии вовсю работал. Семнадцать раз был в Ватикане. Много раз был в других музеях и галереях. Написал два римских пейзажа, сделал в цвете копию с портрета Иннокентия X (я Вам уже говорил, что считаю

это произведение вершиной портретного искусства) и множество зарисовок. По-новому раскрылся Рафаэль. В особенности как портретист. Зарисовал «Льва Х». Потрясающий портрет! Сделал рисунок с «Моисея» Микеланджело. Гуттузо тоже часто его зарисовывал.

Разговорились о последних московских выставках и молодых живописцах.

— Самым талантливым считаю Гелия Коржева.

У П.Д.Корина 16 июня 1962 года

О портрете Р.Н.Симонова.

— Я хотел изобразить большого артиста и большого человека. Хотел выразить осанку духа.

Дух в человеке — главное. Первым, кто раскрыл в искусстве всю мощь духа человеческого, был Микеланджело. И мне, в меру моих возможностей, хочется воспевать человеческий дух. Поэтому я ищу в жизни людей, в которых сильно духовное содержание, и пишу их.

Я никогда не забуду одного из тех, кого я писал, он говорил: «Мне нужно немножечко веры». «Немножечко веры» — как хорошо сказано! Вера — это великая вещь. Помните рассказ Джека Лондона «Вера отцов»? Молодой человек, который сам не веровал, за веру отцов пошел на смерть... Вера — это одно из самых замечательных проявлений человеческого духа... Превыше всего ценю в человеке веру. Веру — в широком смысле. Верить можно и в бога, и в Родину, и в народ... Некоторые из моделей «Руси» в годы Великой Отечественной войны самоотверженно работали на победу, служили в Советской Армии.

То, в чем я не вижу величия духа, меня увлечь не может... Вот М.С.Сарьяна, С.Т.Коненкова писал с удовольствием. Мне очень понравилось, как Мартирос Сергеевич слушает (был какой-то интересный доклад). Чувствовалось, что он весь отдается тому, что его увлекло, что он способен искренне и глубоко проникнуться тем, что его заинтересовало, проникнуться страстно, самозабвенно. Это и побудило меня написать его портрет.

То же примерно привлекло меня и в Коненкове. Я видел в нем прежде всего замечательного скульптора, автора сильных и прекрасных образов, человека одержимого, беззаветно влюбленного в свое дело. Вечные творческие поиски, вечное «брожение» этой горячей непоседливой натуры меня увлекали невероятно. И именно это я хотел раскрыть в задуманном портрете. «Коненков» — одна из наиболее удачных моих работ. К сожалению, сам Сергей Тимофеевич не вполне им доволен: «Зачем вы сделали из меня фанатика?» «А что, разве портрет плох?» «Нет, не плох. Только зачем вы изобразили меня фанатиком? «Каким увидел, таким и изобразил».

Об А.Н.Толстом.

— Познакомился с ним в Сорренто, когда писал портрет Горького. Сидели за столом с Алексеем Максимовичем и его друзьями. О чем-то разговаривали. За окнами дул пронзительный ветер — сирокко (или, как говорят итальянцы, широкко). Вдруг с шумом распахивается дверь,

стремительно входит здоровенный дядя. «А ветер здесь, как в Художественном театре!» Горький радостно идет к нему навстречу, обнимает: «Знакомьтесь — Алексей Николаевич Толстой».

Толстой поселился в комнате, откуда выход в коридор был через нашу комнату-мастерскую (я жил там с братом) [36]. Странное дело, он почти не здоровался с нами. Нас это удивляло и оскорбляло. Вскоре все разъяснилось. Однажды, проходя через нашу комнату, Алексей Нико-

36 Художником А.Д.Кориным.

34. Портрет писателя А.Н.Толстого. 1940



лаевич остановился возле одного из моих пейзажных этюдов к портрету Горького. «Чей это пейзаж?» «Мой». «Ваш?! А чье же тогда это?» И он показал на аляповатые росписи, которыми щедро одарил нашу комнату художник N, когда гостил у Горького. «Не знаю», — солгал я. «А я думал, что ваше. Тогда простите. Ваш-то пейзаж мне очень нравится».

С тех пор стал мил и приветлив.

Познакомились с ним ближе, и я решил написать



35. П.Д.Корин работает над портретом А.Н.Толстого
Февраль 1940. Барвиха

с него портрет. Осуществить это удалось мне значительно позднее — уже на Родине.

Алексей Николаевич пригласил меня к себе на дачу, отвел мне комнату над своим кабинетом, и так как он любил, работая, громко размышлять вслух, я имел неограниченную возможность постигать его «творческую кухню». Да и характер. Умница. Обаятельный человек. Но порою бывал вспыльчив, резок... Вначале позировал охотно. Я сделал несколько зарисовок и начал писать на холсте. Через некоторое время Алексей Николаевич почему-то охладел к портрету и не очень стремился к встречам со мной. Однажды я ожидал его, а он начал чистить сапоги. Жена говорит ему: «Алеша, тебя Павел Дмитриевич ждет». «А ну его к черту, Павла Дмитриевича!» Вскоре «отошел» и сел позировать.

Когда я показал ему готовый портрет, посмотрел и ничего мне не сказал. В чем дело, не знаю. Возможно, не понравился. А по-моему, портрет неплохой, похож.

Кстати, Р.Н.Симонов свой портрет похвалил.

Впрочем, мне не так уж важно, понравился ли портрет оригиналу или нет. Главное то, что я писал его с увлечением, с душой. А уж как он получился, история нас рассудит.

Да, я говорил уже вам, что увлечь меня могут лишь те люди, в которых я вижу глубокий интеллект, духовное богатство. К людям, в которых этого нет, я равнодушен и писать их не могу...

На выставке в Академии художеств 30 января 1963 года.

Об «Уходящей Руси».

— Первый этюд, изображавший глубокого старика, сделал в 1925 году, сразу же после копии с Иванова...

Кто-то сказал: «Здесь ударили в Царь-колокол». Очень хорошо сказано!

— Но кое-кто говорит, что ваши герои не современны.

— Это неверно. Они, по-моему, очень современны. Если бы не было революции, не была бы задумана моя картина... М.В.Нестеров писал И.П.Павлову: «Корин отразил революцию»... Мысль написать картину пришла, когда хоронили патриарха Тихона. Потрясла трагедия. Хотел ее отразить. А.М.Горький поддержал.

О портрете А.М.Горького.

Горького писали многие художники. Очень хорош его портрет, написанный Валентином Серовым. Там Горький — романтик. У меня — совсем другое. Я хотел написать автора «Матери» и «Клима Самгина»... Между прочим, когда И.Д.Шадр делал своего «Горького», он во многом прислушивался к моим «подсказкам». Но не во всем со мной соглашался. «Шаг, — говорю, — сделайте меньше». Не послушался. А лицо сделал по-моему.

О портрете М.В.Нестерова.

Я спросил, в какой мере Павел Дмитриевич шел от Нестерова, когда писал этот портрет.

— Да, конечно, я здесь во многом шел от Нестерова. Но много в этом портрете и моего. Нестеров, я не скрываю того, оказал огромное влияние на формирование моего творческого лица. Но я вам уже говорил, что мы с ним очень разные.

Между прочим, когда я сказал Михаилу Васильевичу, что хочу писать его в профиль, он заявил, что так писать мне себя не разрешит. Я не настаивал, но однажды, когда он с кем-то разговаривал, минут за двадцать пять — тридцать набросал его в профиль. Показал.

— Вот так и пишите!

О портрете Л.М.Леонидова.

— Перед последним сеансом Леонид Миронович куда-то торопился и сказал, что позировать не будет. Я обычно не показываю модели неоконченный портрет, а тут показал. Леонидов посмотрел, одобрительно кивнул головой и сел позировать. Глядя на оконченный портрет, сказал:

— Если когда-нибудь будут писать об актере Леонидове, пусть пишут с этого портрета.

О портрете В.И.Качалова.

— Василий Иванович, когда я его писал, ходил по комнате, декламировал. Очень трудно было писать. Но позировать статично он не мог.

О портрете М.С.Сарьяна.

— Когда я писал фон этого портрета, на стене висел еще один пейзаж... Пробовал писать с ним. Не укладыва-

лось в колорит. Убрал. Стало лучше. Портретист не должен списывать. Он должен уметь отбрасывать.

О портрете Г.К.Жукова.

— В портрете Георгия Константиновича Жукова я хотел отразить и несгибаемую волю нашего народа и торжество победы.

На выставке в Академии художеств 9 февраля 1963 года.

Об «Александре Невском».

— Меня иногда спрашивают, почему я заковал в стальные латы своего Александра Невского. Конечно, я мог бы одеть его в бархатные штанишки и сафьяновые сапожки. Но такой не вышиб бы Биргера из седла.

О портрете А.М.Горького.

— Я писал портрет А.М.Горького в «промежутке» между этюдами к «Уходящей Руси»... Мы с ним часто ходили на прогулки. Много беседовали. После каждой беседы я все больше и больше постигал великий ум и сложный характер Алексея Максимовича. Работа над его портретом была очень трудной. Кажется, портрет удался. Горький считал его лучшим из всех написанных с него портретов. Нестеров тоже отозвался о нем с похвалой, хотя и сделал мне несколько важных замечаний.

О портрете Н.Ф.Гамалеи.

— Портрет Н.Ф.Гамалеи должен был писать М.В.Нестеров. Но он отказался: «Я уже стар. Пусть пишет Корин». Я охотно согласился, так как это была «моя» модель.

О портрете К.Н.Игумнова.

— Константин Николаевич — мой любимый пианист. Да и как модель он был мне по душе. Внешне сдержанный, подтянутый, чуть суховатый, внутри же — кипучий темперамент. Хотелось изобразить его в атмосфере музыки. Вписал в картину рояль... Когда позировал, играл сонаты Бетховена. Играл медленно (не так, как Ван Клиберн), так что писать было сравнительно легко. Попробовал все-таки попросить подержать пальцы неподвижно. Ничего не получилось — лежали, как тряпки. Попросил снова играть.

О портрете В.И.Качалова.

— Приехал к нему. Он вышел навстречу в пижаме, с помятым лицом (отдыхал). «Здравствуйте, Павел Дмитриевич! Ну, что я должен делать?» «Нет, такой вы мне не нужны. Мне бы хотелось писать вас таким, каким вы читаете от автора в «Воскресении». «Хорошо». Ушел за ширму. Послышался звук каких-то склянок. Через некоторое время вышел в полной форме.

Ходил по комнате, декламировал. Пробовал лицо писать, усадив. Засыпал. «Нет, уж лучше ходите»...

О портрете Л.М.Леонидова.

— Писал этот портрет после нескольких лет перерыва. «Леонидов» — первый портрет после этюдов к «Руси». Своеобразное «воскресение»...

— Я очень уважаю традиции. Новаторство без традиций быть не может.

На выставке в Академии художеств 28 февраля 1963 года.

— Образы Александра Иванова напоминают мне работы античных мастеров — Фидия, Праксителя. Иванов — великий художник. Ни до, ни после него у нас таких не было. Да и не будет. Как не будет Пушкина и Шаляпина. Это уж закон жизни...

Об «Уходящей Руси».

— Я уже говорил вам, что первым этюдом к «Руси» был «Портрет старика». Этому старику было сто лет. То был могучий, мужественный русский человек. Он прошел несколько войн: воевал с Шамилем...

Я также вам уже говорил, что поводом к замыслу картины явилось отпевание патриарха Тихона. Идея сюжета — церковь выходит на последний парад. В этюде «Трое» — две женщины из «породистых». Молодая — из рода князей Голицыных. Иеромонах с крестом на груди участвовал в Отечественной войне (работал в штабе), был ранен. Сейчас — митрополит Ленинградский. М.К.Холмогоров был на редкость одаренным человеком, обладал чудесным голосом, великолепно пел. Он окончил филармонию, собирался поступить в Большой театр, но пошел неожиданно в дьяконы. Нестеров считал его вторым после Шаляпина басом. Митрополит в красном (Трифон) тоже готовился стать актером. Между прочим, он в молодости отпевал человека, бывшего прототипом старца Зосимы. «Юродивого» писал с нищего, которого встретил на паперти Дорогомиловского собора... Когда писал его, вспоминал химер собора Парижской богоматери. А.М.Горький, увидев этюд, сказал, что такие глаза бывали у Льва Толстого, когда он сильно сердился.

У П.Д.Корина 3 апреля 1966 года.

— Когда мы весной 1961 года были в Риме, то встречались с Иолой Игнатьевной Шаляпиной. Виделись у нее и с Борисом Федоровичем. Он написал портрет Иолы Игнатьевны... В Америке тоже виделся с Борисом Федоровичем.

— Я видел у Иолы Игнатьевны много репродукций с его работ. Как вы относитесь к его портрету С.В.Рахманинова [37]?

— Портрет Рахманинова не очень хорош — натуралистичен. А вообще Борис Федорович хороший художни

Иола Игнатьевна очень тосковала в Италии. По существу была там совсем одинока...

37 Портрет С.В.Рахманинова (1940) находится в Государственном музее музыкальной культуры им. М.И.Глинки.

У родных Ф.И.Шаляпина (детей Иолы Игнатьевны и Марии Валентиновны) много шаляпинских вещей — костюм «Бориса Годунова» и другие. Рады были бы пере-

дать их в музей Шаляпина. Да музея такого пока, к сожалению, нет.

Я увидел на стене отличный новый фотопортрет Павла Дмитриевича. Спросил, кто его сделал.

— Это сделал американский фотограф-художник. Здесь. Перед моим отъездом в Америку.

— Когда же вы все-таки напишете свой автопортрет?

— Не знаю. Не чувствую в себе достаточно сил для этого. Стар уж. Дай бог успеть написать других.

Разговорились о современном искусстве.

— Я был за рубежом. Видел, что там творится, — абстракционизм и прочее. И ведь многие из этих художников не шарлатаны. Сальвадор Дали, например, очень серьезный и талантливый мастер. А что он делает?..

Я спросил, как Павел Дмитриевич относится к молодым советским живописцам.

— Я уже говорил вам, что очень высоко ценю Гелия Коржева.

— А ваше отношение к Дмитрию Жилинскому? Ведь он какое-то время у вас учился?

— Жилинский, по-моему, очень серьезный человек, хороший художник. А учился он у меня совсем мало... И вообще, по-моему, дело не в учебе у какого-то одного мастера или даже в институте. Вот Александр Иванов учился в Академии, а это ли было для него главное? Делакруа в 30-е годы написал «Свободу на баррикадах», а Иванов в это время писал академические композиции на далекие от животрепещущих проблем современности темы. А поездил, познакомился с трудами историков, с картинами современных живописцев, приобщился к великим итальянским мастерам и вот каким художником стал! Если Делакруа — пульс эпохи, то Иванов — пульс... Я не знаю как сказать. Чего?

— Всего человечества?

— Да, пожалуй, так...

Но пойдемте в мастерскую, я покажу вам то, над чем сейчас работаю.

В мастерской — два холста. Один (воины несут раненого) уже в цвете. Другой — в у́гле: воин с мечом, возле лошади.

— Вначале задумал группу с раненым воином как часть триптиха «Александр Невский». Потом возник замысел другого триптиха — «Сполохи». Это будет его центральная часть. Слева — вот этот воин. Справа — героический пейзаж. Это — из времен войны с татарами. Некая перекличка с «Китежем» Римского-Корсакова. Что Вы скажете о сделанной части? Стоит ее выставлять в Академии?

— По-моему, стоит.

— Прямо скажите о недостатках картины.

— Признаюсь, пока их не вижу.

— Посмотрите. Кое-кто говорил мне, что рука воина на переднем плане слишком велика. Я нарочно сделал ее такой. Иначе она не смотрелась бы.

— По-моему, рука хороша. Быть может, разве немного притушить ярко-желтую ногу раненого на переднем плане?

— Может быть. Мне это уже говорили. Но это будет ясно только после того, как я напишу обе другие части. Нужно все части связать колористически.

Я что-то сказал о композиции, а потом заметил, что созвучия с Римским-Корсаковым не вижу и что вообще в произведениях Павла Дмитриевича, если и есть перекличка с композиторами, то прежде всего — с Мусоргским.

— Быть может. Вот и в Америке мои полотна сравнивали с «Борисом Годуновым». Мне самому трудно судить об этом. Что же до критиков, то и они не всегда верно судят о моих работах. Каких только собак на меня не вешали. Чего только не приписывали. Если С.В.Герасимова и П.П.Кончаловского упрекали в пристрастии к французам, то у меня выискивали какие-то черты немецкого модерна и что-то еще в этом роде. Многие критики не любят меня за то, что я был иконописцем. А я ведь двадцать пять лет вытравливал из себя иконописца.

— И, по-моему, все же не вытравили. И, быть может, это не так уж плохо. Ведь сейчас многие художники, особенно молодые, тянутся к традициям древнерусского искусства. Ваши работы учат их, помогают им творчески обращаться к этим традициям.

— Дай-то бог. А раньше меня за это сильно ругали. Не люблю, когда ругают. Все-таки приятнее, когда хвалят. Сейчас, правда, ругают мало...

На рабочем столе Павла Дмитриевича — фотографии Гоголя, Кипренского, Иванова, Герцена. Я спросил, для чего они.

— Это я обещал сделать небольшие медальоны для кафе «Греко» в Риме, где они бывали. Вот не знаю, бывали ли там Горький и Шаляпин. Наверно, бывали. Но пока точно мне неизвестно.

Итальянцы, естественно, мало всем этим интересуются. На доме, где была мастерская Иванова, даже нет мемориальной доски. А в самой мастерской работает какой-то абстракционист. Комната перестроена. Мы были там. Пришлось для приличия посмотреть работы этого «художника».

— Вы читали статью С.А.Чуйкова о его розысках этой мастерской [38]?

— Да, конечно. Да он мне и сам рассказывал об этом. Чуйков по-настоящему любит и знает Иванова. Я давно еще в этом убедился.

38
Речь идет о статье С.А.Чуйкова «Рим, мастерская Александра Иванова» (Творчество, 1964, № 5, с. 14—15).

Павел Дмитриевич показал мне эскиз оформления какой-то части метро «Комсомольская». Прасковья Тихоновна сказала, что работа в метро делалась Павлом Дмитриевичем практически бесплатно — почти все деньги ушли от него к помощникам.

— Да, это верно. И, главное, помощники — молодые ребята. Я в свое время не был таким. Помню, работал с Нестеровым. Он получал большие деньги. А мне,

бывало, даст три рубля. Я был и этому рад. Главное, что я работал рядом с ним, вместе с ним, учился у него.

Вернулись в гостиную. Зашла речь о недавней поездке Павла Дмитриевича с выставкой его работ в Америку.

— Выставку приняли в общем хорошо. Экспозиция была прекрасная — в галерее Хаммера. Правда, самим пришлось очень много работать. Чуть ли не физически. С первого же дня — еще до открытия. Как только рабочее время окончилось, все, помогавшие нам разгружать картины, ушли. Остались мы вдвоем с Прасковьей Тихоновной да еще какой-то американец. Неожиданно он снял пиджак и начал нам вовсю помогать. Открывал ящики, вынимал картины... Потом мы узнали, что это был приставленный к нам шпик.

— Как у Маяковского: «Хоть вещи снесет задаром вам».

— Вот-вот.

Американцы народ общительный. Буквально забрасывали меня вопросами. Особенно удивляло их, что я верующий. «Как же вам там разрешали все это писать?» «А я ни у кого не спрашивал, что мне писать». И это действительно было так. Разумеется, я не рассказывал им о трудностях моей творческой судьбы... Вообще с ними нужно было разговаривать очень осторожно. Особенно с журналистами. Однажды был такой случай. Какой-то корреспондент спросил меня между прочим, кто из французских мастеров мне нравится. В числе других я назвал Родена и Бурделя. На следующий день в газете появилась статья, где говорилось, что Корин мечтает быть похожим на Родена и Бурделя. С тех пор я стал тщательно обдумывать каждый свой ответ. Во время выступления по телевидению меня спросили, как мне понравилось современное американское искусство. В первый момент мне стало немного не по себе. А потом я, собравшись с мыслями, ответил, что, к сожалению, еще не успел с ним познакомиться. Сошло.

Прасковья Тихоновна принесла мне книгу отзывов с множеством имен и записей. Потом начала читать переводы заметок о выставке из американской прессы. В общем — хвалебные: «Патриарх советских живописцев» и т. п. Павел Дмитриевич комментировал. Обратил внимание на ряд вымыслов.

— Они пишут, что послали меня потому, что у меня, мол, специфическая тематика (не такая, какая им не нравится). Пишут, что наши власти произвели тщательный отбор того, что намечалось для отправки, и т. п. Все это неверно. Инициатором моей выставки и моей поездки был сам Хаммер, хозяин галереи, устроитель выставки. Он обратил внимание на мои работы, когда был в Третьяковской галерее. Потом был у меня в мастерской...

Сначала предложил сделать двойную выставку — вместе с А.А.Дейнекой. Примерно по двадцать работ каждого из нас. Больше не поместилось бы в галерее. Я ответил, что при всем моем хорошем отношении к Дейнеке согласиться на это не могу. Ну что скажут двадцать ра-

бот? К тому же у Дейнски преимущественно большие полотна, так что о двадцати его работах не может быть и речи. В конце концов, решили послать только мои.

Что касается отбора, то его делал исключительно я сам. Е.А.Фурцева сказала, что вполне доверяет мне это.

Прасковья Тихоновна прочла еще одну заметку из американской газеты. Смысл ее сводился к следующему. Если подходить к П.Д.Корину только как к советскому художнику, то он, действительно, очень интересен, оригинален, нов. Если же — с точки зрения современного «большого» мирового искусства, то ничего нового в нем нет. Прекрасный рисунок, крепкая живописная форма. Но это «внешнее» искусство... И т. п. В том же роде.

— Вот видите, они все-таки меня не причисляют к лучшим современным художникам.

— Так ведь у них свои особые, «новые» критерии. К тому же вас, видимо, мало знают за рубежом.

— Да. Вот начали, было, у нас в министерстве разговор о моей выставке в Италии, по инициативе Гуттузо, а сейчас почему-то об этом молчат...

Павел Дмитриевич перевел беседу на другие темы. Вспомнил выставки начала нынешнего века.

— Было много бездарных вещей. Но было немало по-настоящему талантливого. М.В.Нестеров тогда еще обратил внимание на П.П.Кончаловского и И.И.Машкова. Он сравнивал их с породистыми щенками: «И лапы смешные, и походка неуклюжая, и непропорциональны, а всетаки чувствуется порода»...

— Спасибо, что вспоминаете меня добрым словом. Читал вашу статью в «Художнике» [39]. Статья хорошая. Очень мне понравилась статья И.Л.Мáцы в «Творчестве» [40]. Много в ней верного...

Перед уходом я справился о здоровье Павла Дмитриевича.

— Все время сердце было гагаринское.

— В смысле космонавта Гагарина или Гагаринского переулка [41]?

— Космонавта. А вот в последние дни, пожалуй, в смысле переулка. Аритмия и всякое такое...

39
Зингер Л.С. Портрет и современность. — Художник, 1966, № 3, с. 34—43.

40
Маца И.Л. Правдоподобие и натурализм. — Творчество, 1966, № 2, с. 10—12.

41
В Гагаринском переулке (ныне ул. Рылеева) находилась поликлиника, где лечились многие художники и искусствоведы.

У П.Д.Корина 25 апреля 1966 года

Снова о триптихе «Сполохи».

Я рассказал Павлу Дмитриевичу о моих разговорах по поводу этого триптиха с некоторыми художниками и искусствоведами, об их замечаниях.

— То, что тяжелы меч и панцирь, — ерунда. Александр Иванов тоже допускал разного рода условности, за которые ему современники бросали упреки. И мне немало досталось за левую часть триптиха «Александр Невский». Потом привыкли, перестали ругать... Костры убрать нельзя. Они повышают общий эмоциональный накал... Цвет, по-моему, удался... То, что кое-кому тема не ясна, так это тоже не так важно... Большинству, думаю, ясна.

На рабочем столе в мастерской — маленькие медальоны для кафе «Греко»: Герцен, А.Иванов, Кипренский, Брюллов, Горький.

— Жаль, что не смог сделать Бруни. Там были две враждующие группы — Иванова и Бруни...

Павел Дмитриевич взял со стола мемуары П.И.Нерадовского.

— Читали? Отлично написано. Себя не выпячивает.

— А мемуары Ульянова?

— Тоже очень хорошо — поэтично.

— А Нестеров — «Давние дни» [42]?

— Ну, это художественное произведение. Там все сделано по-иному. В основном правдиво, но кое-что художественно преувеличено. И это неплохо.

Вы знаете, как-то, кажется, в Тессели, к Горькому приехал Буренин и привез свои мемуары. Горький прочитал, сказал: «В общем хорошо, но все-таки нужно хоть немного фантазии»...

42 Нестеров М.В. Давние дни. Встречи и воспоминания, изд. 2-е. М., Искусство, 1959.

В.И.Иванов
Памяти Павла Дмитриевича Корина

Передо мной каталог художника к его персональной выставке в Академии художеств к 70-летию со дня рождения и 45-летию творческой деятельности [43]. На обложке воспроизведен «Александр Невский», на следующей странице — портрет самого Павла Дмитриевича. Портрет похож. Таким он был в последние годы жизни. На каталоге надпись: «Дорогому Виктору Ивановичу Иванову на добрую память. Павел Корин. 14-го января 1963 г.». Рука Корина твердая, слова написаны ясно. За прикосновением к бумаге видится Павел Дмитриевич. Был он до старости красив, немногословен. Смотрел, при разговоре, пристально, не отрывая глаз. Смотрел, казалось, с некоторым укором окружающим за их легкомыслие и несерьезность. Сам он был серьезен. Каким был Павел Дмитриевич в жизни, как человек? Трудно сказать. Между нами были отношения молодого художника, молодого человека и учителя, мудрого человека, сохранялось почтительное расстояние. В своих суждениях о Павле Дмитриевиче как о человеке больше доверяю тому, что́ вижу через его произведения, чем тем впечатлениям, которые получил от непосредственного общения с ним.

43 Павел Дмитриевич Корин. Каталог выставки к 70-летию со дня рождения и 45-летию творческой деятельности. М., изд-во Академии художеств, 1963.

Человек сложен — это мир, полный тайны. Павла Дмитриевича просто не определишь, только его произведения могут дать возможность проникнуть в этот мир.

Из всех высказываний о Корине до сих пор остаются самыми верными и возвышенными слова художника Нестерова. Для него с Кориным была связана надежда на будущее, вера, что не прервется линия того искусства, которому сам Нестеров отдал свою жизнь. «Корин или Корины, — писал Нестеров, — особое дело! Эта порода людей сейчас вымирает — и, быть может, обречена на полное уничтожение. И, однако, пока они существуют, я не уста-

ну ими любоваться. Любоваться моральными, душевными их свойствами...

Павел Дмитриевич имеет почти все, чтобы быть большим художником, мастером, художником с большим специальным умом и сердцем. У него есть все, что ценилось в мое время, что было в лучших художниках моей эпохи и, что, надеюсь, еще когда-нибудь и как-нибудь вернется»[44].

Необыкновенно точно Нестеровым сказано: «Корин «драматический», на огромных полотнах будет показывать людям человеческие переживания, «катаклизмы» человечества»[45].

Нестеров не ошибся. Корин стал в советском искусстве великим художником трагедии и величия человеческого духа. Он из тех представителей отечественной культуры, которым было доступно слышать музыку истории, музыку революции. Это блоковское понимание назначения художника было существом дарования Корина. Он слышал героическое, торжественное, высокое, он слышал Реквием.

Корин принадлежал к той породе творцов, для которых правда искусства была выше их личной судьбы. Трагическое в его произведениях — это не то, что убивает в человеке человеческое, гасит надежду, где царствует смерть, нет — это концентрация энергии для великой духовной подвижнической работы, призыв к высокому, идеальному. Герои Корина неистовы, благородны, несокрушимы.

Корин в нашем советском искусстве занял почетное место. Он никого не отодвинул, никого не потеснил — его место было свободным.

Творческая судьба художника была сложной. Тень великого Александра Иванова оставила в мастерской Корина громадный чистый холст — символ трагедии самого художника. Молодой Корин чувствовал себя наследником искусства А.Иванова, избранником на подвиг во имя искусства, во имя Отечества. Надо быть особого склада художником, чтобы как Корин, на высокой ноте, постоянно повторять: «Гордая воля! Высочайшие вершины духа и формы! Суровое мастерство! Горделивое мужество! Героическая простота! Какая осанка! Великие мысли и великая форма!..» Это слова из его писем и надписей на рисунках.

Душа художника наполнялась могучими художественными образами. Они теснились в его воображении, они требовали своего воплощения. Реквием — вот что только может быть созвучно этим образам.

Художник создает один за другим мощные этюды-портреты для своей будущей картины. На холстах рождаются характеры один сильнее другого. Мысль художника пытается их организовать, соединить в общую композицию. Но каждый раз она не удовлетворяет Корина, не отвечает силе замысла. А на холстах тем временем рождаются все новые и новые образы, они не могут ждать, пока появится для них единая композиция.

Вспоминается Гоголь, автор великих творений «Мертвые души» и «Ревизор». Он также был полон образов, его фантазию распирало от них. Может быть, и пе-

44 Из письма М.В.Нестерова П.И.Нерадовскому 10 апреля 1929 г. — М.В.Нестеров. Из писем. Л., Искусство, 1968, с. 285.

45 Из письма А.А.Турыгину 6 октября 1933 г. — Там же, с. 315.



36. П.Д.Корин. 30 ноября 1935. Москва

регорели бы они в творческой печи писателя и остались от них бледные тени, если бы не гений Пушкина, давший стержень «Мертвым душам» и «Ревизору».

Корин никак не мог найти композиционный стержень для будущей картины. Постепенно появился компромиссный эскиз к «Уходящей Руси», датированный 1935—1959 годами.

Существовала в ходе работы «развилка» в рождении этюдов к картине и ее общим построением.

Вначале Корин изобразил событие в Даниловском монастыре, затем перенес его в Кремлевский собор. Подготовительная работа над будущей картиной затягивалась, годы неудержимо шли, внешние обстоятельства осложнялись для художника, особенно после смерти А.М.Горького. Грянула Отечественная война. Уходили физические силы. Инфаркты. Жизнь распоряжалась иначе, чем бы хотелось. Но если все-таки допустить, что картина была бы осуществлена по существующему эскизу на громадном холсте? Можно только сожалеть, что этого не произошло. Полотно было автором выстрадано, этим оно уже имело право на существование. А этюды дают уверенность — картина была бы могучим творением.

Когда в мастерской художника смотришь на громадный, подготовленный к работе, чистый холст — он гипнотизирует. Для нас теперь сам ход работы над неосуществленной картиной содержит в себе историческую культурную ценность. За ее созданием следил Нестеров, к ней проявлял самое горячее участие А.М.Горький. Заинтересованность писателя в работе и таланте художника нельзя

37. Протодьякон М.К.Холмогоров. 1935



объяснить случайной встречей и простой благотворительностью. Горький видел масштаб замысла молодого художника и, наверное, чувствовал что-то родственное в этих замыслах. Горький, отечески оберегая художника от возможных осложнений, предложил изменить название будущей картины «Реквием» на «Уходящую Русь», тактично заметив, что слово «Реквием» не очень русское.

«Горький дал паспорт картине на право жить ей», — говорил Корин. И тем не менее название «Уходящая Русь» в дальнейшем направило по ложному пути истолкование замысла художника.

К творчеству Корина проявляется все возрастающий интерес зрителя. Об этом говорит успех выставки, прошедшей в Третьяковской галерее. Объяснить это интересом к уходящему, к уходящей Руси, — нельзя. Корин и все, что он создал, волнует нас непреходящим, вечным, живым, правдой своего искусства. В творчестве Корина все — современность, ее живой отпечаток, ее пафос, ее сложность. В нем героическая и трагическая наша эпоха.

Что «уходящего» в этюде «Отец и сын»? Здесь сусанинского масштаба русский характер. Или сурбарановской силы портрет Холмогорова в рост, в черном? Если сбросить с коринских героев монашеские и церковные облачения — останутся характеры. Художник и сам иногда использовал одну модель для разных картин. Так, молодой монах этюда к «Уходящей Руси» изображен в триптихе Александр Невский (правая часть — «Старинный сказ») в виде бойца, совсем в другом облачении. Дважды появляется в эскизе Холмогоров, совершенно в разных одеяниях.

А в громадном портретном наследии Корина, разве в них не те же характеры, что и в этюдах к картине? Те же; это их продолжение. Те же героические, трагические и возвышенные черты. Леонидов, Коненков, Нестеров, Горький, Гамалея, Сарьян, Жуков, Кукрыниксы, Игумнов — те же характеры, неукротимые, народные. Корина всегда влекла микеланджеловская сила человека. Он был художником ритма, напряжения эпохи.

Наблюдая в жизни за Павлом Дмитриевичем, слушая его замечания или рассказы о событиях своей жизни, было видно, что жизнь художника была нелегкой и выдержка ему дорого стоит, и рубцов на сердце было достаточно.

Сейчас, когда уже два десятилетия нет художника, мастерская его стала живым пространством души Корина. Стоит в мастерской его холст для картины, которую мечтал написать, стоят этюды во весь рост, слепки с античных статуй, висят на стенах фотографии с его любимого Микеланджело, копии с великого Александра Иванова. И как видение, возникает в памяти сам Павел Дмитриевич, весь в черном, склонившись над реставрируемой иконой, говорит: «Виктор, обязательно займитесь чем-нибудь, кроме живописи, без этого нельзя. Если бы я в своей жизни не занимался вот этим, — и Павел Дмитриевич, продолжая ладонью ударять по иконе, смахивая с нее лишнюю олифу, — я бы не выдержал. Огорчения, которые достаются нам, художникам, надо как-то отдалять».

То, кажется, вижу, как Павел Дмитриевич разговаривает с мастерами, приглашенными для сооружения лесов для своего большого холста, чтобы можно было механически подниматься и двигаться по горизонтали перед холстом (Павел Дмитриевич еще надеялся работать над картиной). Когда мастера ушли, в мою сторону огорченно сказал: «Не та молодежь пошла. Я вот посвятил Нестерову не один год, помогая ему в росписи».

Приходили мы, молодые художники, иногда послушать музыку. Старомодный граммофон с трубой. Шипит, скользя по старой пластинке, игла, и из трубы сквозь хрип — далекий голос Федора Ивановича Шаляпина. Павел Дмитриевич, седой, со сдвинутыми бровями, сидит в черном кресле с высокой спинкой. Весь как на старинном портрете. Серьезен и неподвижен.

Слушаешь и никак не можешь войти в настроение: при современной-то технике — допотопная труба. Еле сдерживаешься, чтобы не улыбнуться, но боишься — заметит Павел Дмитриевич, нехорошо.

В комнате по стенам висят копии Павла Дмитриевича с великих итальянцев, пейзажи Италии и Палеха. На одной из стен — портрет Корина, написанный Нестеровым. Павел Дмитриевич на нем молодой, ясноглазый, полный веры. Прасковья Тихоновна играет на фисгармонии. Интересно для нас, непривычно. На столе чай с печеньем. Мы в гостях у Павла Дмитриевича. Когда мне посчастливилось поехать в Италию, перед отъездом, зашел к Павлу Дмитриевичу. Он напутствовал: «Обязательно Рафаэля посмотрите. Недалеко от виллы Абамелек. Спуститесь вниз, вилла Фарнезина — там Триумф Галатеи [46]. В Ватикане обязательно поклонитесь Микеланджело». Павел Дмитриевич достал свои итальянские альбомы и, держа их на почтительном расстоянии от меня, перелистывал драгоценные рисунки и рассказывал — как хорошо в Италии и как надо там художнику учиться.

Уходишь из мастерской, и исчезают видения. Прасковья Тихоновна остается — хранить дух Корина в его мастерской.

46
Вилла Фарнезина (1509—1511) построена Б.Перуцци для римского банкира Агостино Киджи. Общая идея росписи и фреска «Триумф Галатеи» (1514—1518) принадлежит Рафаэлю.

В.П.Толстой
О П.Д.Корине

Когда говорят: «Превосходно все помню, словно вчера это было!» — удивляюсь и завидую. Не могу того же сказать о себе. Если волевым усилием и пытаюсь воссоздать то, что было давно, то чаще всего припоминаются какие-то детали, частности, необязательные подробности... Все видится словно через иссеченное песчаной бурей затуманенное стекло, и порой начинаешь сомневаться — с тобой ли это было?.. Воочию ощущаешь глыбу прожитых лет. Но, вглядываясь в смутную, теряющуюся во мгле забвения картину прошлого, вдруг с радостью начинаешь замечать, как то, что казалось забытым, оказывается «законсервированным» во всей своей жизненности: воскресают даже мимолетные, неосознанные ощущения, сопровождав-

шие то или иное событие, встречу, человека... Но как все это передать словами?

И все же мне хочется поделиться воспоминаниями, связанными с Павлом Дмитриевичем Кориным. Я познакомился с ним осенью 1943 года, незадолго до открытия Всесоюзной художественной выставки «Героический фронт и тыл». Это произошло в залах Третьяковской галереи, только что приведенных в порядок после бомбежки 1941 года. Впервые после начала войны здесь открывалась большая выставка произведений советских художников. Для меня, как и для всех, это был большой праздник — увидеть «живую», действующую Третьяковку. Ведь я, можно сказать, вырос в ней, помню ее с детских лет: моя мать Вера Владимировна Толстая работала там экскурсоводом, и вместе с ней я часто бывал на галерейских праздниках и вернисажах, да и в обычные дни запросто заходил после школы и бродил по залам. Среди картин нижнего этажа, где был советский отдел, я подолгу рассматривал портреты М.В.Нестерова и особенно один, казавшийся мне загадочным: два молодых человека в черных перепоясанных рубашках с каким-то непонятным мне восхищением разглядывают небольшой глиняный сосуд, который поднял в руке тот, что изображен слева — жесткие скулы, решительный профиль и горящие воодушевлением глаза. Подпись гласила, что это портрет художников братьев П. и А.Кориных. Тут же поблизости висели картины и самого Павла Дмитриевича, похожие на нестеровские, но все-таки очень необычные, своеобразные. От людей, изображенных на его полотнах, веяло суровой аскетической силой, они были исполнены какой-то особой значительности, а скупой, порой черно-белый колорит этих портретов и гладкая, тщательно отделанная поверхность холстов удивляли, заставляли останавливаться, вглядываться... Строгие чеканные портреты и миниатюрно выписанные панорамные пейзажи Корина привлекали особой остротой художественной манеры. Они были так непохожи на обычные цветастые, размашисто-мазистые полотна, что казались существующими «вне времени», как это бывает с классическими произведениями искусства. Когда перед открытием выставки 1943 года в Третьяковке я впервые увидел монументальный триптих «Александр Невский», а потом мать подвела и представила меня П.Д.Корину и его жене Прасковье Тихоновне, первое, что меня поразило,— это несоответствие внешнего облика художника и существовавшего у меня наивного представления о Мастере и Классике. Я увидел довольно молодого, невысокого, складного, немного сутулящегося человека — скромного, вежливого, даже, мне показалось, немного застенчивого, немногословного, по-владимирски приятно «окающего». Изредка из-под лохматых черных бровей он направлял на собеседника свой зоркий пытливый взгляд, строгое внимательное выражение которого не вязалось с его привычной милой полуулыбкой. Однако в тот момент мое внимание больше занимала не внешность художника, а его новое произведение.

Триптих Корина занимал всю торцовую стену большого светлого Репинского зала. Смотрелся он очень

хорошо: возможность большого отхода позволяла охватить его целиком. В том же зале на правой продольной стене были показаны и некоторые из последних портретов работы Корина.

Я учился тогда на третьем курсе искусствоведческого отделения МГУ. Мы, студенты военных лет, поневоле имевшие дело только с репродукциями и диапозитивами (ведь все московские музеи были в эвакуации), изголодавшиеся по подлинникам, с жадностью «набросились» на эту первую для нас большую художественную выставку. Обсуждали ее, в частности, и на семинаре по описанию и анализу памятников, который вел профессор М.В.Алпатов. Для своего доклада на этом семинаре я без колебаний выбрал триптих Корина. Он привлек меня прежде всего силой выражения тех чувств, которые переполняли тогда нас от мала до велика. Нет надобности подробно описывать этот триптих, он широко известен. Скажу лишь, что, как и теперь, тогда наиболее сильное впечатление производила его центральная часть — грозный и величественный образ Александра Невского, изображенного в воинских доспехах, на фоне Волхова и новгородского кремля. Боковые части, названные «Северная баллада» (слева) и «Старинный сказ» (справа), тоже казались необычными, интересными, но менее цельными. Сам Павел Дмитриевич был ими не вполне доволен, особенно правой частью, и говорил мне, что хочет ее переписать или даже заменить другой композицией, изображающей похороны героя (впоследствии он воплотил этот замысел в своем полотне «Реквием»: недаром и по размеру и по квадратному своему формату оно тождественно боковой части триптиха «Александр Невский»).

Но все это было позже. А тогда я был полностью захвачен триптихом. Казалось, с его полотен смотрит сама Русь, ее уверенность в том, что и в нынешних тяжких испытаниях она выстоит и одолеет всех, «кто с мечом к нам пришел». В докладе об этом триптихе (текст которого у меня сохранился) я говорил об актуальности и нравственной силе этого произведения. Оно не походило на сложившиеся представления об историческом жанре в живописи. Сравнивая этот триптих с трагедийными, психологически насыщенными картинами Сурикова и сказочно-эпическими полотнами В.Васнецова, я подчеркивал, что в произведении Корина дано принципиально иное решение народной героической темы: сюжетно-повествовательное, психологическое и эпическое начала здесь сведены к минимуму, главным же является обобщенный символический образ нашей Родины — ее людей, природы, истории. «Триптих Корина, — писал я в 1943 году, — это, если хотите, патетический монолог в живописи. Этим своим произведением, вслед за Александром Ивановым, Суриковым, Виктором Васнецовым, Нестеровым (перед которыми Корин всегда преклонялся), он продолжил мощную национальную традицию, которая питала русскую общественную жизнь и культуру, придавая им своеобразие и силу. И напрасно некоторые кисло морщатся, упрекая Корина в стилизации «а ля рюсс» и всячески принижая значение этого произведения для нашего искусства. В этом кроется

нежелание вникнуть в смысл происходящего». И далее я пытался сформулировать, что же новое внес этот триптих. «Безусловно, — писал я, — триптих займет достойное место в истории советского изобразительного искусства. Он и сейчас уже является важной вехой в искусстве Великой Отечественной войны. После него станут «морально устаревшими» исторические полотна, похожие на пышный оперный спектакль или на обыденную жанровую сценку. После него стыдно будет завешивать стены выставок скучными серыми полотнами, до отказа набитыми какими-то ватными фигурами в экстатических позах, с лицами, искаженными гримасами. Стыдно будет заполнять пейзажные фоны картин всепоглощающим серым туманом, написанным равнодушной, все нивелирующей кистью...»

Заслуга Корина, — говорил я, — заключается прежде всего в том, что своим творчеством он произносит приговор всему серому, равнодушному, безликому в искусстве. Плодотворно прикоснувшись к традициям древнего и нового русского искусства, Корин почерпнул в этой традиции цельность, монументальность, большую нравственную силу своих произведений.

Я выражал убеждение, что выставка в Третьяковской галерее, где наряду с триптихом Корина есть ряд интересных живописных и скульптурных работ, отражает общую тенденцию развития советского искусства последних лет во всем его широком диапазоне, включая музыку и литературу.

Обсуждение моего доклада происходило прямо в Третьяковской галерее, перед полотнами Корина. Многие поддержали мои положения, но выявились и серьезные возражения. Так, один мой сокурсник, ныне известный критик, довольно нервозно нападал не столько на доклад, сколько на творчество Корина, не видя в нем ничего, кроме «неметчины», подражательности стилю модерн, Васнецову, финскому живописцу Акселю Галлену и т. п. В живописи Корина он усматривал только «жесткость», «гладкопись» и «мертвечину». «Смотрите, как вещи, этот крахмальный белый халат, корежат и душат живую плоть. Перед нами — не человек, а труп», — патетически восклицал мой оппонент, указывая на портрет академика Гамалеи.

Сам Корин, конечно, не присутствовал на семинарском занятии, но с текстом доклада я его предварительно познакомил, и он попросил дать ему экземпляр текста. Доклад ему понравился, думаю, не просто потому, что в нем содержалась высокая оценка его работы (хотя похвалами Корин тогда не был избалован), а скорей всего своей общей направленностью. Он в целом одобрил мою попытку сформулировать художественный замысел его триптиха.

Во всяком случае, вскоре после нашего знакомства и этого доклада, я был приглашен к нему домой, на Пироговку.

О замечательном доме и мастерской Павла Дмитриевича Корина, о его замысле написать грандиозную картину об уходящей Руси и поразительных этюдах к ней, сейчас знают все. Я хочу рассказать о своем первом посещении дома Кориных в суровое военное время, когда там



38. **Дом на Малой Пироговской. Интерьер (из прихожей в коридор). Москва**

бывали немногие, да и свои этюды к картине Павел Дмитриевич редко кому показывал, о них больше знали понаслышке.

Добираться до дома Кориных тогда было не так просто, как нынче. И потому Павел Дмитриевич подробно и скрупулезно рассказывал мне, каким трамваем надо доехать до поворотного круга, как затем идти по правой стороне Малой Пироговки, мимо рынка, у какого высокого кирпичного дома свернуть в подворотню и, как, пройдя по длинному двору, вдоль глухой стены, найти в глубине отдельно стоящее одноэтажное строение. Это и был его дом, специально переделанный, по инициативе А.М.Горького, из какого-то хозяйственного помещения в мастерскую.

Следуя заботливым наставлениям хозяина, я благополучно достиг дверей довольно невзрачного на вид одноэтажного дома. На массивной глухой двери под козырьком — только щель для писем и кнопка электрического звонка. Нажал кнопку, где-то в глубине отозвалось, послышались приближающиеся шаги. За дверью спросили:

«Кто там?» — потом она немного приоткрылась, выглянула Прасковья Тихоновна и, убедившись, что «свой», впустила в дом. Я очутился в темноватой передней с вощеным натертым полом, массивной деревянной вешалкой и старинным зеркалом. Из глубины квартиры по коридору шел Павел Дмитриевич со своей любимой собакой. В «Старинном сказе» она запечатлена на переднем плане: у ног женщины лежит рыжий лохматый пес с добрыми влажными глазами...

Павел Дмитриевич оказался радушным гостеприимным хозяином: старался непременно сам снять с вас пальто и все время извинялся за темноту и холод в доме. По коридору, уставленному книжными шкафами, меня провели в гостиную — небольшую комнату с двумя окнами, выходящими в сад — маленькое огороженное пространство вокруг особняка. В гостиной стоял старинный диван, круглый стол и фисгармония, а на стене я увидел известный коринский портрет М.В.Нестерова и тонко выписанные темперой панорамные пейзажи Палеха, Рима, Флоренции, а также беглые акварельные зарисовки любимых Кориным картин старых мастеров. Над фисгармонией висел поразивший меня маленький натюрморт, тоже написанный Кориным: красная гвоздика в стакане с водой, поставленная перед старинной иконой Богоматери с младенцем, едва высвеченной теплым огоньком лампады.

Сейчас, сорок лет спустя, когда я мысленно возвращаюсь к тому дню, мне уже трудно отделить свои первоначальные впечатления от тех, что наслоились в результате последующих посещений дома Кориных. Эти впечатления накапливались и пополнялись новыми штрихами и деталями, слившись, наконец, в цельный образ доброго гостеприимного дома.

Встречи и беседы с Павлом Дмитриевичем принадлежат к самым дорогим и светлым моментам моей жизни. В начале пятидесятых годов я начал собирать материалы для монографии о П.Д.Корине и потому имел возможность довольно регулярно бывать у него, слушать рассказы о жизни, работе, о людях, с которыми ему довелось общаться. Жаль, что по молодости лет все свое внимание я устремлял на произведения и факты его биографии, а не на личность и духовный мир художника, и проявил непростительное легкомыслие, не записав и не запомнив в точности его слова, любимые выражения, рассказы, его реакцию на те или иные события. Да и пользовался я счастливой возможностью видеть и говорить с Павлом Дмитриевичем не так усердно, как мог бы, постоянно отвлекаясь на какие-то другие, казавшиеся неотложными, а сейчас совершенно забытые дела. Поэтому и задуманная монография так и не осуществилась: пока я готовился, ее уже написал и издал А.И.Михайлов [47].

Возвращаясь к впечатлениям о своем первом посещении дома П.Д.Корина, я не могу сейчас припомнить, о чем мы тогда говорили, как меня угощали в то трудное голодное время. В памяти сохранилось лишь общее впечатление, которое произвели на меня уютные жилые комнаты со многими замечательными иконами, картинами, антикварными вещами и уникальными книгами по искус-

47 Михайлов А.И. Павел Корин. М., Советский художник, 1965.

ству. Видимо, все проходило по сложившемуся здесь ритуалу приема новых гостей: беседа в гостиной, небольшая экскурсия по комнатам, сопровождаемая рассказом хозяев о том или ином заинтересовавшем вас экспонате их домашнего музея, где все было собрано и отреставрировано самим Павлом Дмитриевичем, и в заключение — приглашение в мастерскую...

Я хорошо помню, как из уютных комнат через тот же коридор, который делит дом на две части — правую жилую и левую — мастерскую, мы с Павлом Дмитриевичем прошли в большое холодное помещение, показавшееся мне необъятным. В нем даже днем по углам царил сумрак из-за того, что многие переплеты стеклянного фонаря и большого бокового окна были заделаны картоном взамен стекол, высыпавшихся при бомбежке. Справа от двери, в которую мы вошли, я увидел огромный загрунтованный холст на специальном станке. Он возвышался почти от пола до потолка и был немного повернут к окну (или просто не умещался в пределах торцовой стены мастерской). Размеры этого полотна, предназначенного для будущей картины, меня поразили: по площади оно, вероятно, чуть ли не втрое больше ивановского «Явления Христа народу»!

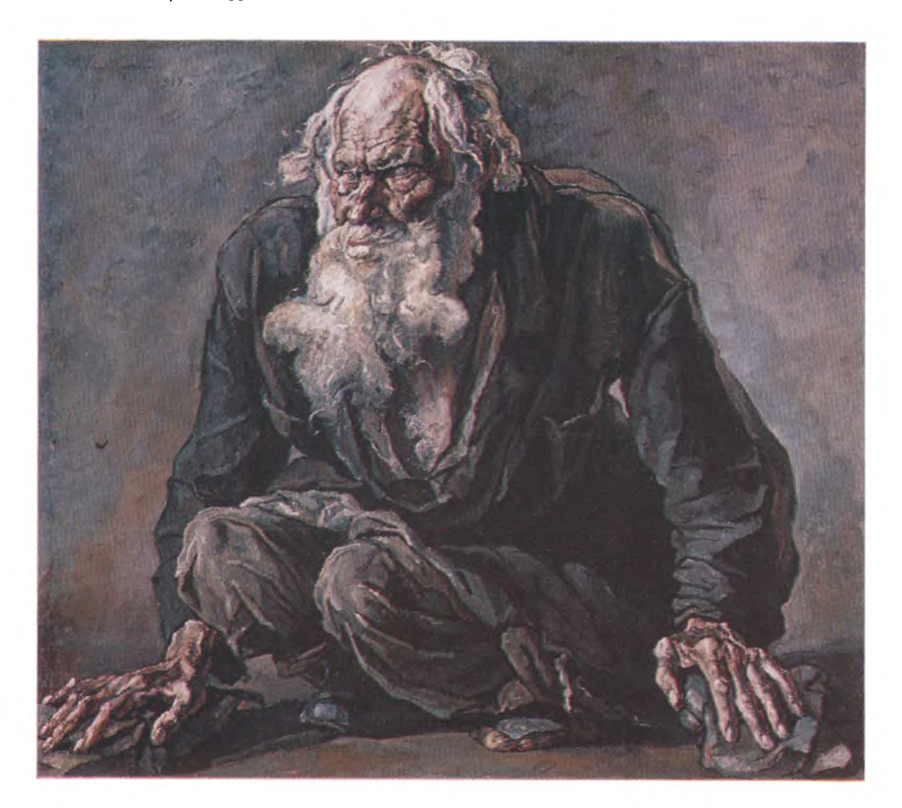
На другой стене мастерской я увидел копию части этой ивановской картины в натуральную величину, сделанную Кориным в свои молодые годы сепией, а также другие рисунки и гипсовые слепки (живописных полотен не было) — словом, все то, что и сейчас можно увидеть сохраненным в Музее-мастерской П.Д.Корина благодаря стараниям Прасковьи Тихоновны.

Павел Дмитриевич усадил меня спиной к окну и начал выносить откуда-то из-за большого холста свои знаменитые этюды к «Уходящей Руси». Насколько я понимаю — а я не раз присутствовал при таком показе, — у Корина все это было продумано и отработано в совершенстве: он самолично, не позволяя никому помогать, даже своей «дорогой Пашеньке», выносил в определенной последовательности очередной холст и прислонял его к мольберту, установленному на самом освещенном месте, метрах в шести от зрителя. Потом он окидывал картину оценивающим взглядом, старательно поправлял ее наклон и поворот к свету, и только после того, как все было улажено, отступал в сторону и обращался лицом к гостю, с волнением вглядываясь в его лицо — каково впечатление?.. При показе он был серьезен, молчалив, иногда только давал скупые комментарии, касающиеся главным образом личности и биографии портретируемого или обстоятельств, при которых он с ними познакомился, реже — как шла работа.

Надо ли говорить, какое ошеломляющее впечатление произвели на меня эти этюды-портреты, увиденные впервые, да еще в необычных условиях военного времени. Я вглядывался в лица людей, изображенных Кориным, ощущал огромную духовную энергию и силу характеров, любовался, как естественно и мощно лепится форма, тлеют и разгораются краски его полотен. Предо мной предстали необычные, порой трагические образы: могучий, как кря-

жистое дерево, старик, безногий калека, братья Чураковы — такие похожие и в то же время разные по характеру и темпераменту; я видел священнослужителей, монахов, отшельников — то бесстрастно отрешенных от мира, то охваченных всепоглощающей страстью и верой... Теперь я понял, где истоки образов и живописной манеры, покоривших меня в триптихе «Александр Невский». И надо сказать, в свете увиденного в мастерской достоинства

39. Нищий. 1933

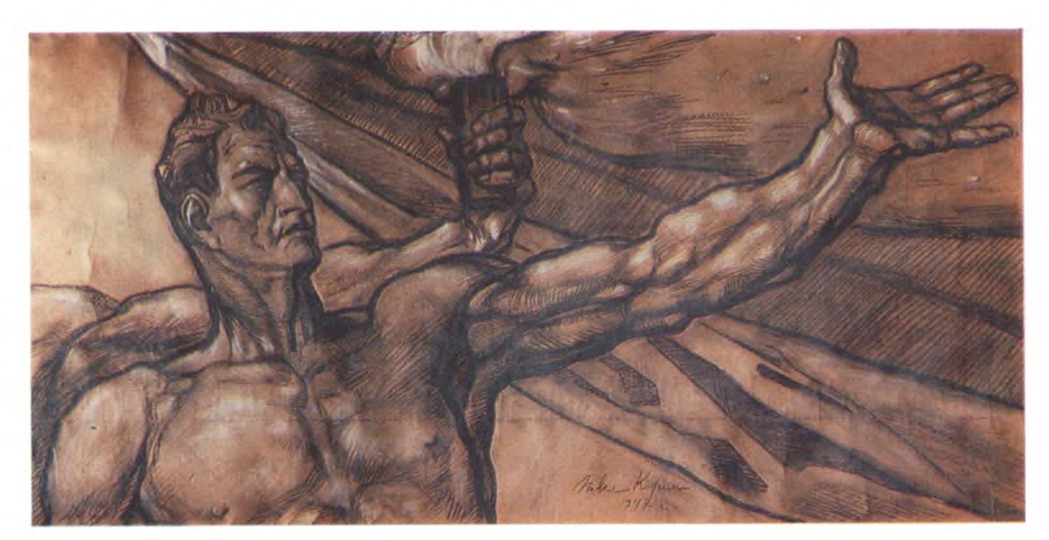


триптиха несколько померкли в моих глазах. Но вместе с тем я понимал, что и этюды, и портреты, и исторические полотна Корина неотделимы друг от друга, все они — порождение единого творческого духа.

Во время моего первого визита в мастерскую Корина я заметил стоящий в углу архитектурный макет, представляющий собой разрез какого-то огромного сооружения, купол которого опирался на пилоны, за которыми виднелся живописный фриз. Как объяснил Павел Дмитриевич, это был макет Большого зала Дворца Советов, начатого строительством незадолго до войны. Корина, в числе других видных художников, пригласили выполнить эскиз гигантской монументальной композиции на стене кулуаров, гигантским кольцом опоясывающих под-

купольное пространство. В натуре длина этого живописного фриза должна была быть чуть ли не с полкилометра, при высоте в одиннадцать метров. Корин задумал выполнить его в мозаике. Во время войны, в своей холодной мастерской, под звуки зениток и воинских салютов, он с увлечением работал над этой композицией, которую назвал «Марш в будущее». Тогда, при первом посещении мастерской, впечатления от его этюдов оттеснили все

40. Марш в будущее. 1947



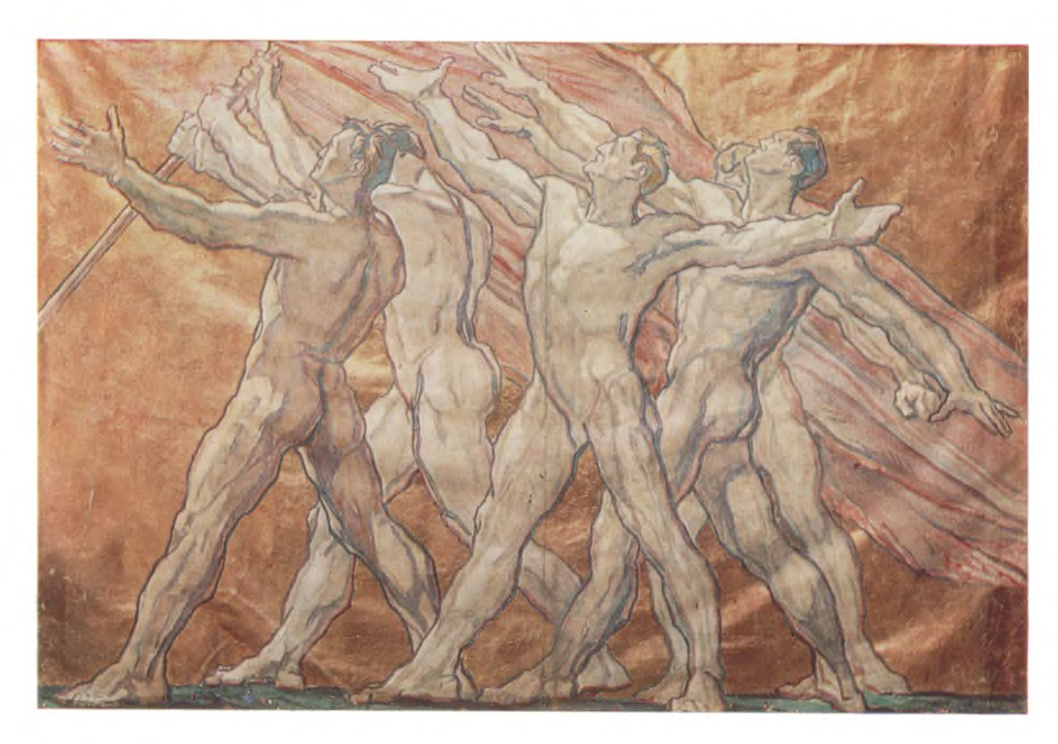
остальное. Но впоследствии, когда мои научные интересы все больше сосредоточивались на монументальной живописи, я стал более внимательно и систематически следить за монументальными работами П.Д.Корина, развернувшимися во второй половине 40-х и в 50-е годы.

Кажется, весной 1946 года П.Д.Корин пригласил меня смотреть выполненный в материале в половину натуральной величины фрагмент мозаичного фриза. Это было в каком-то сарае возле Обыденского переулка. Когда я вошел в большое пустое помещение, в торце которого помещалась эта мозаика, меня прежде всего поразили необычность и огромность изображения: несколько гигантских — от пола до потолка — обнаженных мужских фигур пятиметровой высоты, идущих широким шагом с патетически раскинутыми руками. При всей силе общего впечатления, помню, сразу же «резанули» глаз ходульность поз и жестов, несоответствие слишком конкретных «современных» лиц с условностью героической наготы.

Само по себе выражение идеи устремленности нашего общества к светлому будущему в виде шествия обнаженных фигур было большой смелостью в то время, когда в нашем искусстве безраздельно господствовали догматические представления о реализме как о полном подобии жизни. Ведь и первоначально задуманную Мухи-

ной героическую наготу фигур в ее скульптурной группе для Советского павильона в Париже было предписано прикрыть современной одеждой. Лично у меня такая символико-аллегорическая трактовка темы не вызывала возражений, наоборот, она казалась мне вполне уместной в монументальной композиции. Но именно поэтому «резало» глаз все то, что снижало ее героически возвышенный строй, мешая авторскому замыслу: театральная экзальта-

41. Марш в будущее. 1940—1947



ция, анатомическая холодность рисунка фигур, словно лишенных кожного покрова для того, чтобы лучше были видны игра мускулатуры и атлетизм телосложения. Правда, все эти просчеты и недостатки искупала красота мозаичной техники. Гигантские фигуры, набранные из кусочков натурального камня, четко и выразительно рисовались своими матовыми силуэтами на сверкающем золотом фоне из смальты. Впечатление было сильное и необычное. Ведь я, в сущности, впервые столкнулся «в натуре» с настоящей монументальной мозаикой, задолго до того, как повидал Софию Киевскую и Константинопольскую, мозаики Цроми и Гелати, Рима и Равенны... Патетика коринских образов, масштабы изображения, орнаментальная красота мозаичной кладки, блеск и матовость ее фактуры буквально завораживали.

Павел Дмитриевич впервые в советской практике применил приемы античной и византийской мозаики, соб-



42. П.Д.Корин и художник-мозаичист Б.А.Корин в мастерских Метростроя на станции «Измайловская» работают над мозаикой для станции метро «Комсомольская-кольцевая». 1952—1953

ранной из разноцветных кусочков не только смальты, но и натурального камня серовато-палевых оттенков. Он также впервые выполнил мозаику прямым набором, прямо на стене (он это называл «лепить мозаику»), добиваясь тем самым особой живописной игры поверхности, так как кусочки камня и смальты, положенные на цемент по форме и с различным наклоном, неравномерно отражали падающий на них свет. Благодаря этому части мозаичного изображения то сверкали зеркальным блеском, то погасали, словно погружаясь в полутень... Это особое зрительное ощущение, я бы сказал — наслаждение, помню, я испытал тогда впервые, глядя на эту первую в творчестве Корина мозаику.

Понятна тревога художника за свое детище при известии, что этой работе грозит гибель, так как помещение, где она находится, хотят приспособить для других нужд. Ее можно было бы демонтировать и куда-нибудь перевезти, но никто не хотел за это браться, да и некуда было поместить гигантское произведение. В таком вот состоянии я и встретил однажды на Волхонке Павла Дмитриевича и Прасковью Тихоновну. Они с горечью поведали мне о своих тревогах. Так эта мозаика и погибла, остались от нее только фотографии, да и то черно-белые.

Но, видимо, как и всякое природное явление, созидательный творческий дух художника неистребим: навсегда расставаясь с одним своим произведением, он уже

целиком захвачен другим, все так же отдавая ему целиком свои помыслы и надежды.

В начале 1950-х годов П.Д.Корин много работал в монументальной живописи, создав ряд витражей и мозаик для Москвы. Порой он считал эту свою работу не главной, вынужденной, выполняемой не по внутренней потребности, а на заказ, для заработка. Ведь его картины и портреты писались долго и мучительно, да и не всегда проходили на большие выставки и закупались из-за настороженного, даже можно сказать, враждебного отношения к нему, исходившего из окружения Александра Герасимова, некогда однокашника Корина по Училищу живописи, ваяния и зодчества, а в те годы — председателя Оргкомитета Союза художников и президента Академии художеств.

Павел Дмитриевич не любил жаловаться на свои невзгоды. Это был сильный человек, сдержанный в проявлении чувств — скрытая страстность натуры выражалась у него только в творчестве. И все же по отдельным репликам и интонациям можно было понять, как много крови ему попортили всякого рода завистники и недоброжелатели, которые не могли примириться с тем, что рядом и независимо от них живет и работает — да еще как работает! — художник совершенно иного типа, ни в чем не похожий на них.

Так или иначе, но к монументальному искусству Корин пришел естественно и закономерно, а со временем оно стало для него творческой потребностью. Ведь широкие исторические эпопеи и могучие образы-символы трудно было выразить в обычной станковой картине.

И не было ли одной из причин, почему Корин так и не приступил к своему гигантскому полотну, что он ощущал внутреннее противоречие между своим грандиозным эпохальным замыслом и картинностанковой формой его воплощения? В самом деле, предположим, что картина написана — где ее можно было показать? На очередной выставке? В экспозиции музея? Или, может быть, в специально отведенном помещении? Нет, очевидно, что столь значительный замысел требовал столь же монументального воплощения и особого архитектурного пространства... Его тогда не было, да и теперь вряд ли сыщется. А работа в архитектуре давала Корину какую-то отдушину, новое направление творчества. Может быть, она, как и этюды-портреты, была для него тоже своего рода подступом к «главной» картине жизни? Думаю, в этом предположении есть доля истины.

Во всяком случае, могу удостоверить, что в монументальном искусстве П.Д.Корин работал так же творчески и взыскательно, как и в станковом. В этом может убедиться всякий, кто увидит его мозаики и витражи на станциях московского метро, в актовом зале МГУ на Ленинских горах и других местах — сочные, декоративные, тщательно обработанные в деталях и при этом всегда необычные, возвышенные по своему содержанию и образному строю.

Наиболее значителен среди них цикл из девяти больших мозаичных композиций для станции «Комсомоль-

ская-кольцевая», посвященных историческим победам нашего народа над иноземными захватчиками — от Ледового побоища до взятия Берлина в 1945 году. Мозаичные панно украшают свод огромного подземного зала этой станции, решенной архитектором А.В.Щусевым как торжественный апофеоз Победы советского народа в Великой Отечественной войне.

Однажды, когда работа над этим циклом мозаич-

43. Александр Невский. Эскиз мозаичного плафона для станции метро «Комсомольская-кольцевая». 1951



ных плафонов была в разгаре, Павел Дмитриевич пригласил меня посмотреть, как они набираются в материале.

Мы доехали до нового метродепо в Измайлове и вошли в огромное, залитое светом помещение, разгороженное на отсеки: восемь бригад мозаичистов одновременно выполняли здесь так называемый «сухой набор». Эскизы в цвете и картоны в натуральную величину, нарисованные самим Кориным, стояли в каждом отсеке вертикально и потому казались огромными. На полу перед ними лежали кальки, снятые с картонов, и на них бригады исполнителей набирали из маленьких кубиков смальты и камня каждая свою картину. Готовые кубики мозаики лежали в своеобразных «наборных кассах» или тут же рубились из небольших плиток с помощью специального приспособления, напоминающего наковальню. Когда мозаичная композиция, собранная на полу, была готова, ее заклеивали

сверху плотной бумагой и переносили по частям на плиты с цементным раствором, скреплявшим камешки мозаики. Готовые мозаичные плиты монтировались в нужном порядке на своде станции. Таким был общий ход работы. Я же попал в самую сердцевину этого процесса: вместе со своими помощниками Корину нужно было окончательно «утрясти» и сгармонировать рисунок и колорит каждого панно.

44. Дмитрий Донской. Эскиз мозаичного плафона для станции метро «Комсомольская-кольцевая». 1951



Мы переходили от одного отсека к другому, и Павел Дмитриевич делал свои замечания, вносил поправки, отвечал на вопросы мастеров. Потом мы забирались на высокие, похожие на башню леса, возвышавшиеся над мозаичным панно, откуда можно было охватить взглядом всю композицию в целом, причем именно с того расстояния, на каком она будет находиться на своде станции: мы как бы смотрели на плафон «вверх ногами». С этой вышки Павел Дмитриевич корректировал мозаичный набор, благо камешки еще не были закреплены.

Надо было видеть Корина в этот момент — собранного, решительного, порой даже жесткого в своих требованиях и в то же время по-особому оживленного, вдохновенного, — он был похож на командира в момент боя, отдающего приказания со своего капитанского мостика. Да и вся обстановка этого «действа» казалась необыкновенно

романтичной: необъятное пространство депо, красочные огромные картоны, вздымающиеся высоко кверху, щедрая россыпь разноцветной мозаики, приподнятая атмосфера слаженной работы большого коллектива людей, занятых общим делом, — все это было так необычно и ново!

Особое внимание Павел Дмитриевич обращал на тщательность выполнения деталей, особенно портретных изображений. Знакомя меня со своими помощниками-мо-

45. Минин и Пожарский. Эскиз мозаичного плафона для станции метро «Комсомольская-кольцевая». 1951



заичистами, он с удовлетворением отмечал тонкую работу И.Кульбаченко, выложившего в мозаике голову В.И.Ленина. Среди большого коллектива исполнителей он выделял и ценил людей талантливых, творческих, и среди них К.Сороченко и Хаютину, Шиловскую, Бориса Корина, да и других, имена которых, к сожалению, не сохранились в памяти. Зато хорошо помню, как, осматривая мозаичные плафоны уже на месте, на своде станции, Павел Дмитриевич однажды с огорчением сказал, что по характеру мозаичного набора его меньше других устраивает композиция «Взятие рейхстага. Берлин, 1945 год» — единственная, которая набиралась не в Измайловском депо, под постоянным наблюдением Корина, а в Ленинграде, в мозаичной мастерской Академии художеств.

Даже после сдачи в эксплуатацию станции Павел Дмитриевич стремился довести этот архитектурный ансамбль до полной завершенности. Так, его очень раздражало наспех сделанное позолоченное скульптурное изображение воинских атрибутов, входящих в общую композицию центрального свода, и он добился со временем замены этой грубой лепнины мозаичными вставками из яшмы и смальты. Он работал над завершением декоративного убранства

46. Суворов. Эскиз мозаичного плафона для станции метро «Комсомольская-кольцевая». 1951



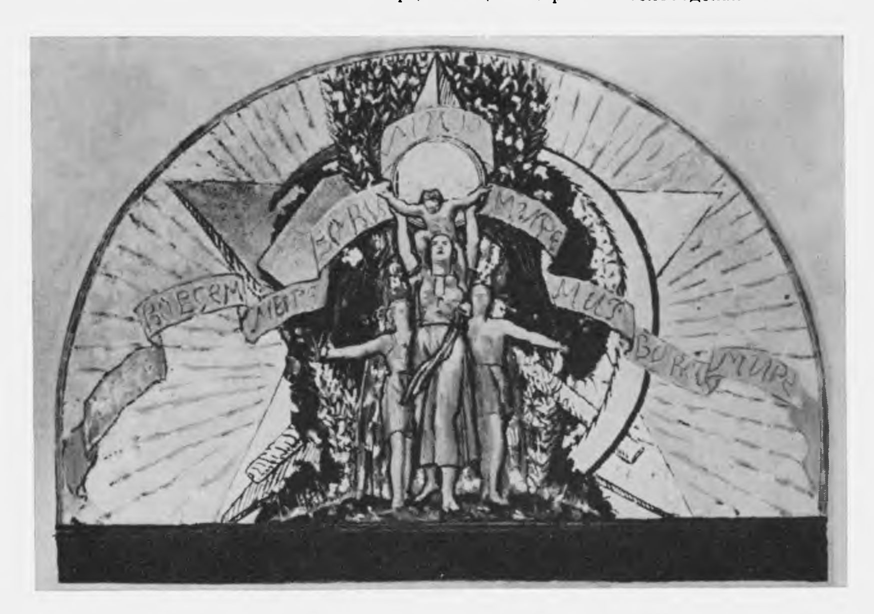
станции «Комсомольская» и позднее, почти до конца своих дней.

Сочетание приемов флорентийской и смальтовой мозаик удачно использовал П.Д.Корин в тематическом фризе наземного вестибюля станции «Смоленская».

Помню, с каким подъемом работал П.Д.Корин над витражами и мозаичной композицией на торцовой стене подземного зала станции «Новослободская». Тему «Миру — мир» он представил в аллегорическом образе матери с ребенком, идущей навстречу людям. Этот образ стал особенно популярным с тех пор, как «Сикстинская Мадонна» гостила в нашей стране, спасенная советскими воинами от гибели во время войны и вторично возрожденная к жизни усилиями советских реставраторов (в числе кото-

рых был и П.Д.Корин). В мозаичной композиции Корина было нечто от образа Сикстинской Мадонны, хотя без всякого подражания классическому образцу. Это был сильный и значительный образ, заставляющий остановиться и задуматься, а не просто равнодушно скользнуть взглядом, проходя мимо. Может быть, поэтому кому-то из метростроевского начальства показалось неуместным подобное изображение на станции. Помню, как Павел Дмитрие-

47. Эскиз мозаичного панно в торце станции метро «Новослободская»



вич тяжело переживал и долго воевал против такого решения. Но все-таки мозаику закрыли щитами, а потом и вовсе переделали так, что ее теперь не узнать.

С большим интересом осваивал Павел Дмитриевич новую для себя область творчества — витраж, или, как ее называют, «живопись цветными стеклами». Первой его работой в этой технике были 32 декоративно-орнаментальные композиции, расположенные на пилонах подземного зала станции «Новослободская», там же, где была мозаичная композиция «Миру — мир». Эти витражи по тщательно разработанным коринским эскизам выполняли рижские мастера. Крупные сочные формы растительных орнаментов, сочетающиеся с разноцветным геометрическим узором и металлическими чеканными формами арочного обрамления, придают необычный, праздничный вид интерьеру подземного зала. Правда, и здесь не обошлось без «руководящих поправок», которые были не по душе художнику: в кругах, представляющих центр композиции каждого витража, вместо крупных орнаментальных форм, было предложено поместить фигурные тематические композиции, которые поневоле оказались немасштабными и выпадают из общего стиля этих витражей.

О том, с какой взыскательностью относился Павел Дмитриевич к своим монументальным работам, можно судить по его тщательно и любовно проработанным эскизам, выполненным с максимальным приближением к тому, как они будут выглядеть в материале. Вот почему все эти эскизы: и для «Гастронома» в высотном здании на площади Восстания, и для Дворца Советов, и для станций метро «Комсомольская» и «Новослободская» — имеют самостоятельную художественную ценность и являются гордостью лучших музейных собраний.

Павел Дмитриевич никогда не ограничивался созданием эскизов, он не только сам рисовал огромные картоны и руководил осуществлением своих работ в материале, но и следил за тем, как они потом живут и «действуют». Помню, как он настойчиво добивался от администрации метрополитена, чтобы были установлены специальные лампы для подсветки мозаичных плафонов на станции «Комсомольская» и постоянно светились витражи «Новослободской». Он очень сердился на дирекцию магазина на площади Восстания за то, что здесь часто забывали зажигать подсветку витражей, без чего они совершенно теряются в интерьере.

В пятидесятых годах Корин много и интенсивно работал не только в монументальной живописи, но и в жанре портрета, однако еще далеко было время, когда к нему пришли заслуженные, но запоздалые награды и почести: Ленинская премия, почетные звания, титул академика.

Летом 1952 года в связи с приближавшимся 60-летием П.Д.Корина мне предложили написать очерк о его творчестве для Всесоюзного радио. Я с радостью выполнил это поручение, и вот часов в восемь вечера 12 июля 1952 года по первой программе радио в хорошем актерском чтении прозвучал получасовой рассказ о жизни и творчестве этого замечательного художника. Слушая эту передачу, я гадал, как отнесется Павел Дмитриевич к этому приготовленному сотрудниками радио сюрпризу. Оказалось, они с Прасковьей Тихоновной слушали эту передачу и благодарны за нее. А часто ли мы оказываем внимание, доставляем радость своим современникам, даже когда они безусловно заслуживают этого?

В другой раз мне довелось писать о П.Д.Корине в 1955 году в журнале «Огонек» (№ 28) в связи с открытием выставки сохраненных и отреставрированных произведений Дрезденской галереи в Музее изобразительных искусств имени Пушкина. Очерк назывался «Дважды спасенные шедевры» и был посвящен подвигу реставраторов, вернувших человечеству многие бесценные полотна европейской живописи. В связи с подготовкой этой статьи Павел Дмитриевич пригласил меня в реставрационную мастерскую ГМИИ, которую он возглавлял, чтобы немного приобщить к «секретам» еще одной отрасли своей деятельности.

Меня ввели в довольно просторную комнату, посредине которой стоял большой, похожий на бильярд стол с невысокими бортиками и довольно низко спущенным над ним светильником. На столе лежало старое темное полотно, и склонившиеся над ним реставраторы, среди которых

была и Прасковья Тихоновна — первая помощница, Павла Дмитриевича в реставрационном деле, хлопотали вокруг. Большими тампонами с раствором они делали своеобразные компрессы в нужных местах, парами спирта очищая и регенерируя старый лак на картине, медицинскими скальпелями и гибкими лопаточками они укрепляли красочный слой, а там, где он отставал, подпускали под него специальный клей и буквально по крупицам «сажали» кусочки старого пигмента на свои места. И здесь, как и на «капитанском мостике» в депо, в центре событий тоже был Павел Дмитриевич. Даже когда он сам и не брал в руки инструмент, он делал самое главное и необходимое: ставил диагноз и прописывал картине лечение. Со стороны все это напоминало деловую сосредоточенность хирургов, занятых ответственной операцией. Да так оно и было: и тонкость работы, и ответственность, и осторожность, и решительность действий здесь требовались не меньшие, чем при серьезной операции. Мне запомнилось сосредоточенное, с насупленными бровями лицо П.Д.Корина, склонившегося над большим холстом, — лицо художника, которому подвластны секреты мастерства и который пришел на помощь своему далекому собрату по профессии, чтобы сохранить и дать новую жизнь его детищу, одинаково дорогому им обоим.

«Корин» означает для меня не просто имя человека, но целое понятие — Художник с большой буквы. Я знаю, конечно, что ту же фамилию носили и носят другие достойные художники, но в моем сознании — это прежде всего Павел Дмитриевич Корин, выдающийся мастер, гордость нашего искусства, человек с классической судьбой русского самородка, как Ломоносов, Шубин, М.Горький и многие другие, поднявшиеся из народных глубин к высотам мировой культуры. Незаурядная личность, твердая воля и яркое дарование Павла Корина под стать титаническим могучим характерам героев его произведений: достаточно вспомнить образы его «Уходящей Руси», «Александра Невского», Осляби и Пересвета, советских полководцев Жукова, Толбухина, Рыбалко и таких богатырей творческого духа, какими предстают в его портретах скульптор Коненков, живописцы Сарьян и Гуттузо, могучая «троица» Кукрыниксов.

Помню, на первой послевоенной Всесоюзной художественной выставке в Третьяковке среди прочих были показаны два поясных портрета маршала Г.К.Жукова: один работы Петра Котова, другой — Павла Корина. Это было невольное, но весьма красноречивое сопоставление. Оно показало, как важно художнику быть на уровне своей модели и сколь многое вносит он в произведение от своего характера и духовного мира. На портрете Котова перед нами весьма похожее на оригинал изображение военного в парадном мундире и регалиях, расцвеченное согласно общепринятым представлениям о так называемой «живописности». На портрете Корина мы увидели не только яркий, незабываемый облик этого выдающегося полководца, его могучую волю, энергию, характер, но и смогли почувствовать ту великую силу, которая сделала эту личность столь значительной, — силу народа-победителя. Че-

рез этот портрет мы постигали значение Великой Победы над фашизмом как торжество нашего правого дела.

Каждый такой портрет, каждый образ высокого душевного накала требовал отдачи всех духовных и физических сил. Корин подолгу работал над своими полотнами. Для того чтобы написать портрет, ему требовалось порой несколько десятков сеансов с натуры. «Пока пишешь, так, бывает, рубашка вся мокрая от пота», — сказал как-то Павел Дмитриевич, показывая только что законченный портрет Кукрыниксов. Не будет преувеличением сказать, что такая работа — каждый его портрет, картина, мозаика — уносили у художника частицу его бытия, сжигали его самого. Но при этом как загорались огнем вдохновения, воли, силы характера его творения! Тут уж наяву, а не в красивой сказке о портрете Дориана Грея, можно увидеть роковую связь между Искусством и Жизнью, между творениями художника и его личной судьбой.

Для меня Корин был и остается примером художника, до конца преданного главному делу своей жизни.

Кажется, мои воспоминания невольно клонятся к жанру монографического очерка. Но ведь хочется как-то осмыслить и обобщить свои разрозненные впечатления, связанные с личностью и творчеством Корина. В оправдание скажу лишь, что писал я все это искренне и непредвзято, с желанием не только поделиться тем, что видел и узнал от Корина, но и выразить свое личное отношение к этому замечательному человеку и художнику.

Я счастлив, что вместе с другими, кто знал Павла Дмитриевича Корина, могу внести хотя бы малый штрих в его коллективный портрет. Нужно, чтобы светлый и чистый образ этого большого художника оставался жить в памяти поколений и после его современников, чтобы он всегда оставался высоким образцом служения своему Времени, Народу и Родине.

Ф.С.Булгаков
Давно и недавно

Познакомившись осенью 1923 года с М.В.Нестеровым, я ему всегда первому показывал все свои работы, мнение его было для меня равносильно приговору. У Нестерова не только был безошибочный глаз, но и свойство большого, великого художника понимать художников другого направления. Например, он очень любил, помимо Корина, П.П.Кончаловского, Сарьяна, ценил С.Герасимова, Дейнеку, Кукрыниксов, Ромадина.

В один из моих показов Михаил Васильевич сказал: «А все-таки рисунок у вас дрянь. Что получили у Кардовского (я посещал раньше его студию), и то растеряли, нужно поклониться П.Д.Корину». По совету Павла Дмитриевича я начал рисовать в Музее изящных искусств Люция Вера. Примерно через неделю подошел Павел Дмитриевич и обрадовал: «Я думал, что Вы что-то знаете, а Вы ничего не знаете». Взял чистый лист и одной линией поставил голову, глаза, пропорции, выражение. Рисовал я Люция Вера долго, вероятно около полугода, протер

каменный пол, хорошо, администрация не заметила... Потом начал Апоксиомена. Одновременно со мной в соседнем зале рисовал А.Д.Корин «Давида» Верроккьо. Конечно, его рисунок вырос в нечто самостоятельное, далеко превосходящее простой академический рисунок. Внизу очень хорошо рисовала голову «Давида» Микеланджело С.С.Уранова. Павел Дмитриевич подходил и не только делал замечания, но и рисовал на полях. Например, у меня нога фигуры «Утро» Микеланджело была не в ракурсе, он рядом нарисовал ногу одной линией, и все стало на место. Постепенно мы стали работать с натуры у В.В.Моисеевой, тоже ученицы Корина. Рисовали портрет обнаженного натурщика. Эти занятия растянулись с 1926 по 1931 год. В 1931 году в жизни П.Д.Корина произошла большая перемена, к нему пришел А.М.Горький. Он уехал в Италию и после этого уже не преподавал, стало некогда, неинтересно, не нужно. В эти годы стали появляться первые вещи «Уходящей Руси». Я их видел в мастерской на Арбате. Раньше там работал С.Т.Коненков (а в 1937—1939 годах мы с А.Д.Кориным писали модель, и М.В.Нестеров называл нас шутя «академиками»). К сожалению, у меня не дошло дело до живописи под руководством Павла Дмитриевича. Он всегда говорил, что кроме чувства цвета, тона, существует еще умение писать, артистизм. Это в таком совершенстве проявилось в портрете Н.А.Пешковой, конечно, и в этюдах к «Руси уходящей».

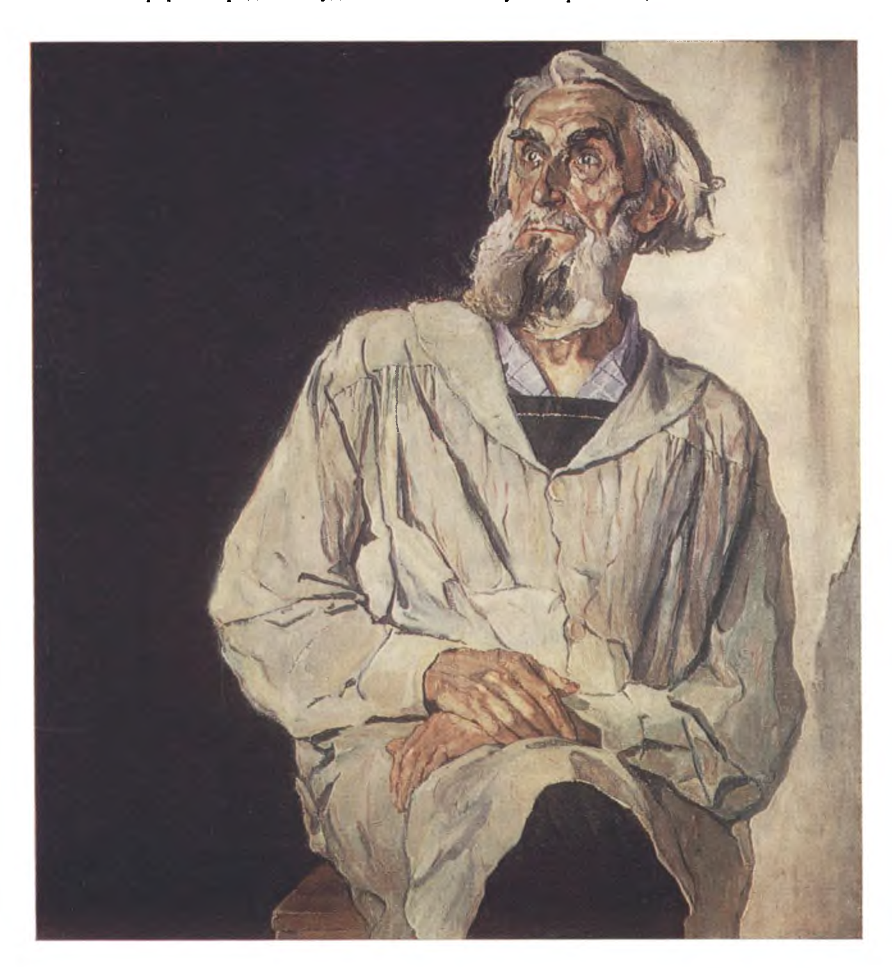
На чердаке я видел портрет Трифона. (Должен оговориться, все это было полвека тому назад, и я могу ошибиться в хронологии.) Предельно характерное, сухое лицо и удивительные по красоте тона и мастерству риза и митра, гармонирующие с бледным тоном лица. Схимницы — одна со складнем и со свечой. Очень одухотворенное старческое лицо, гармонирующее с черным облачением. Вторая — с выражением как бы испуга, который, кажется, вызван тем, что, войдя в мастерскую, она увидела обнаженного Боргезского бойца. В этом шедевре испуг претворен в глубоко трагическое и опоэтизированное чувство. Восхищает благородство черных тонов на сером фоне. Тогда же я увидел «Слепого», которого так оценил А.М.Горький. Другие этюды я видел уже в большой мастерской. Запомнился «Холмогоров» в цветном облачении и с кадилом, замечательный по цвету и внутреннему пафосу.

Я был свидетелем, как менялись суждения Корина о Сезанне, о Кончаловском. Мне довелось ходить по посмертной выставке Кончаловского вместе с Павлом Дмитриевичем и слышать его высказывания: «Я трудно принимал Кончаловского, в двадцатых годах совсем не принимал, а теперь вижу и вкус и смелую живописную кладку, как это сильно, пластично». Рассказывая, что у них в реставрационной мастерской одновременно были натюрморты Курбе и Сезанна, сравнивая их, Павел Дмитриевич сказал: «У Сезанна что-то написано очень простое, апельсин, вазочка, тряпка и так благородно, что натюрморт Курбе показался банальным».

Красочно рассказывал Корин, как познакомился еще учеником иконописной палаты с М.В.Нестеровым: «Дал мне Михаил Васильевич скопировать его эскиз «Кня-

гиня Ольга», а сам стоит сзади и смотрит, я сижу ни жив, ни мертв, еле вожу кистью и вдруг слышу слова Михаила Васильевича: «Гм-гм, тон чувствуете». После этого я стал работать его помощником. Делал рисунок, контур композиции по эскизу. Раз Михаил Васильевич ошибся на несколько вершков, пришлось все переделывать, причем он решил, что вина моя, а мне неловко было сказать правду. Тогда Михаил Васильевич решил: «Ну, Корин, грех попо-

48. Портрет народного художника СССР скульптора С.Т.Коненкова. 1947



лам». Это об оплате. Павел Дмитриевич считал свою работу в качестве помощника Нестерова величайшей честью. Участвовал он в создании центральной композиции в Марфо-Мариинской обители («Путь ко Христу» — группа людей на фоне озера, весенний пейзаж). Корин видел, как работал Нестеров, как смешивал краски, получая характерные нестеровские цвета, и он был единственным, кто это видел. Поэтому он и чувствовал себя его учеником.

Вспоминаю, как писал Павел Дмитриевич портрет М.В.Нестерова в ноябре 1939 года, у нас во второй комнате, тесной, темной, с угловым креслом. Получился острый характерный портрет, выразителен жест характерных нестеровских рук, превосходно написанных.

Когда Корин писал Леонидова, тот был уже стареньким и все время задремывал. Павел Дмитриевич показал ему работу уже законченной. И тут от сонливости не осталось следа, и он все говорил: «Да, вы поразили, удивили меня вашим портретом». Нестеров, говоря об этом портрете, заметил: «Как он руки-то пишет — и общо и вместе с тем чувствуется костяк, нервно, характерно».

Портрет Коненкова шел легче (по крайней мере мне так казалось). Уж очень замечательная личность и очень близкая Павлу Дмитриевичу. Чисто русская внешность. Это один из лучших, если не лучший портрет Корина. Коненков, правда, утомлял Корина заумными рассуждениями о пирамиде Хеопса, о том, что от этой пирамиды зависят судьбы мира. Но это все нужно было претерпеть ради замечательной модели.

О портрете Кукрыниксов от самого Павла Дмитриевича я слышал очень немного и только вскользь. Как-то он сказал: «Вот есть идея Кукрыниксов написать, всех втроем и всех разными». Потом я услышал: «Порфирий (Крылов) сразу удался, Михаил Васильевич (Куприянов) тоже как будто идет, а вот Николай Александрович (Соколов) труден: и мягок, и характерен, никак его не ухватишь». Добавлю, что, по словам самого Соколова, Корин писал его 36 сеансов, насколько мне помнится, прямо на холст.

Пейзажи П.Д.Корина (Палех, Рим, Сорренто, Гудауты) явились чем-то новым, совершенно непохожим на то, что делалось другими художниками. По своему мастерству и поэтичности они стоят совершенно особо, и нужно пожалеть, что Павел Дмитриевич занимался этим как бы между делом, на отдыхе.

М.Ф.Володин
Реставратор и художник

С искусством Павла Дмитриевича Корина я познакомился гораздо раньше, чем произошло личное знакомство. В его творчестве мне всегда нравилось и продолжает нравиться могучее жизнеутверждающее начало, его образность, выразительность, свой особый колорит, крепкая форма, хороший рисунок, монументальность. И вот в 1945 году, в августе месяце, выполнив «особое задание» в Германии (спасение картин Дрезденской галереи), наш эшелон прибыл в Москву, и мы сдавали его в Музей им. Пушкина. Возглавлял приемку Павел Дмитриевич Корин. Вот здесь-то и произошло знакомство, которое длилось, пока был жив Павел Дмитриевич. Внешне кажущийся несколько суровым, он был человеком душевным, отзывчивым, высокообразованным, много знающим и умеющим. Мы бывали у него в реставрационной мастерской, где ве-

лись интересные беседы. Павел Дмитриевич едва не сагитировал нас, несколько художников, заняться реставрацией, пройдя соответствующую подготовку. Мы видели, как блестяще Павел Дмитриевич отреставрировал тициановский «Динарий кесаря», весь покрытый вздутиями красочного слоя.

Поскольку дневников я не вел, то здесь будет сказано лишь о том, что крепко отложилось в памяти, за что можно ручаться. Однажды в гостях у Корина за круглым столом велась беседа на различные темы. Вдруг один из собеседников, обращаясь к Павлу Дмитриевичу, говорит:

— Вот ты ищешь профиль для раненого витязя, а он сидит рядом с тобой, — и указал на меня.

Павел Дмитриевич попросил меня повернуться в профиль, несколько откинувшись назад, и сказал:

— Да, вы правы, это то, что надо. Михаил Филиппович, придется попозировать.

— Раз надо, значит надо, искусство требует жертв, хотя жертва здесь будет не очень большой, да и приятно помочь хоть чем-то в работе такому художнику, — ответил я.

Было условлено, когда мне прийти для работы. В указанное время я был у Корина. Павел Дмитриевич стал выбирать, на чем писать, и вдруг говорит:

— Я вас буду писать на доске, которую долго берег, я ее приобрел еще у художника, — и он назвал, кажется, имя Касаткина, — теперь уже настало время, когда беречь нельзя — надо все лучшее пускать в дело.

Он установил позу, в которой я должен был позировать полулежа, едва прикрыв глаза, ибо в такой позе несли витязя, раненного в бою. Работа началась. Я спросил Павла Дмитриевича, молчать мне лучше или все же можно с ним перекидываться кое-какими мыслями. Он ответил, что разговаривать можно, даже нужно, это даст более естественное выражение лицу, хотя и раненого. Я задал вопрос: почему он, такой мастер, столько сделавший на своем веку, рисует мой профиль, когда он мог бы «от себя» нарисовать любой нос, от курносого до классического, и что у нас многие художники, и особенно среди молодых, с гордостью говорят, что вот они уже лет пять как не работают с натуры, а занимаются «самовыражением»? Я ждал. Павел Дмитриевич ответил не сразу, продолжая напряженно работать:

— То, о чем вы сказали, — это болезнь, распространенная, к сожалению, сейчас. Она нанесет большой ущерб искусству, ибо испортит многих художников. Но она пройдет, ибо, запомните, что все великие потому и велики, что они опирались на натуру. Вот я делаю ваш профиль, а перед этим я сделал еще, но меня это не удовлетворило. Я пишу сейчас с натуры и уже думаю, как я сделаю в картине, то есть я приобретаю силу и уверенность, которая так необходима в искусстве. Я, может быть, не целиком буду переносить все из этюда, возьму что-то и от другого и от третьего, но основа дает мне собирательный образ, где будет и индивидуальное, и собирательное. Как бы хотелось, чтобы было!

Тут он сослался на многие классические примеры

и, в частности, на опыт А.Иванова. Огромные копии фрагментов из его картины «Явление Христа народу» висели тут же в мастерской.

Посетовал он и на то, что художники грубо нарушают технологию живописи. Это приводит к тому, что автор жив, здоров, а картины уже «больны», и больны серьезно. Я завел разговор о его холсте, который много лет стоит загрунтованным в мастерской для картины «Русь уходящая». Павел Дмитриевич не назвал мне его размеры, сославшись, что когда его делали, то меряли еще на аршины. Я видел уже законченный, проработанный эскиз. Собранный материал к ней был широко известен, и я спросил, почему же он не начинает большой холст?

— Да ведь трудно мне теперь лазить по стремянкам, да таким большим.

— А вы бы доверили, кому вы считаете, что можно доверить, а по вашему эскизу можно сделать подготовительный рисунок. Да и не только рисунок, а можно было бы сделать и подмалевок, по которому уже писали бы сами, — не унимался я.

Чувствуя, что мое предложение легло не на «благодатную почву» для такого труженика, я подошел с другой стороны.

— Почему бы не обратиться к инженеру, попросить его сделать сооружение, которое поднимало бы кресло, в котором вы сидели бы на высоте картины, затем отвозило бы вас, чтобы можно было посмотреть издали на сделанное и продвигаться вдоль холста? В кино операторы так и поступают.

Павел Дмитриевич сказал, что это мысль хорошая, но, видимо, трудноосуществимая.

Когда сеанс окончился, он, верный своей традиции, не показал мне что сделал, а назначил следующий сеанс. Когда я пришел на второй сеанс и работа началась, он вдруг и говорит:

— У меня был инженер, я ему рассказал, что мне нужно для работы над картиной. Он сказал, что сделать это можно. Назвал сумму, а завод, зная, для кого это будет делаться, пойдет навстречу. Расчет будет произведен потом, когда все будет сделано.

Забегая вперед, могу сказать, что сооружение это делалось, но воспользоваться им не пришлось.

Я на этом не успокоился и предложил снять эскиз к холсту на цветной слайд и затем через аппаратуру воспроизвести его на холст, приготовленный для картины. Это, видимо, имело бы очень сильное воздействие на зрителя и дало бы, хотя и не полное, но представление о несостоявшейся картине. Эту идею я высказал Прасковье Тихоновне уже после смерти Корина. Думаю, что сотрудники Третьяковской галереи, чьим филиалом является мастерская, осуществят ее хотя бы для нескольких показов. Я очень хотел бы присутствовать при этом. Это было бы, думаю, впечатлением грандиозным. Искусство Корина пользуется огромным успехом, доказательством тому служит то, что экскурсии в его мастерскую, где развернута экспозиция, расписаны на год вперед. Надо сказать большое спасибо другу Павла Дмитриевича — Прасковье Ти-



49. С.С.Уранова. Портрет П.Д.Корина. 1934

хоновне, она много делает, чтобы его патриотическое искусство доходило до народа, воспитывая патриотические чувства.

Е.А.Чернявская
О моем учителе

<...> Я хотела серьезно заняться живописью. Узнала адрес Михаила Васильевича Нестерова и пошла к нему. Михаил Васильевич встретил меня радушно, ласково, расспросил о моем стремлении и посоветовал пойти к его ученику Павлу Дмитриевичу Корину. Нестеров сказал, что сам он только художник, а вот Корин и талантливый художник, мастер и превосходный учитель. Павел Дмитриевич имел уже учеников и вел занятия в Музее изящных искусств на Волхонке. Михаил Васильевич обещал, что он и сам будет заходить в музей и беседовать со мной.

По дороге в музей — полна дум, переживаю, как меня встретит Корин и примет ли в число своих учеников. Поднимаюсь по широкой лестнице на второй этаж. На



50. Н.А.Пешкова, П.Д.Корин, С.С.Уранова в Музее А.М.Горького. 10 декабря 1960

лестничной площадке стоял молодой человек в темной рабочей шерстяной блузе и в брюках, заправленных в сапоги, рассматривая рельеф из дерева. Я остановилась в нерешительности (почему-то представляла Корина пожилым). Хочу идти дальше. В это время молодой человек оборачивается, подходит ко мне и спрашивает, не от Нестерова ли я, называет себя и приглашает меня в большой зал. Павел Дмитриевич, посмотрев мои работы, начал со мной беседовать об искусстве, о рисунке, о живописи и сказал, что принимает меня в число своих учеников. Я должна была принести мольберт, большой лист крепкой негнущейся фанеры, ватман и прессованный уголь.

И вот настал день первого занятия — бумага кнопками прикреплена к фанере, прессованный уголь остро от-

точен, приготовлены чистые полотняные тряпочки и свежий мякиш белого хлеба. Первое задание: рисовать в натуральную величину голову и плечи (с накинутым плащом) Аполлона. Сбоку на листе Павел Дмитриевич нарисовал в уменьшенном виде анатомию головы и плеч Аполлона и объяснил, как надо начинать, как надо приступать к рисунку. Все мое волнение улеглось, так спокойны и просты были его указания. Все коринские ученики (с которыми я потом познакомилась) были рассредоточены по разным залам. У каждого был свой объект, а Корин ходил от одного к другому. Часто подходил он и ко мне и сбоку, на краю ватмана рисовал в уменьшенном виде анатомическую схему того, что мне было еще не ясно, и показывал технику штриховки.

Водил нас Павел Дмитриевич и в зал Румянцевского музея, где тогда висела картина А.Иванова «Явление Христа народу». Он писал в натуральную величину копии с некоторых фигур картины (они висят сейчас в мастерской художника). Ученикам он объяснял, с каким вдохновением выполнено Ивановым полотно.

По воскресеньям Павел Дмитриевич стал приходить ко мне на дом для уроков живописи. Жили мы в то время тесно, но все же маме удалось освободить мне угол между шкафом и стеной. На небольшом столике Павел Дмитриевич ставил натюрморт. Сначала — фрукты, затем цветы, а потом уже и сложный натюрморт из предметов кухонного обихода. Когда учитель показывал, как надо писать, я внимательно следила за его работой, старалась запомнить, чтобы так писать и самой.

Кроме того, мы, ученики Корина, по вечерам собирались у одной из соучениц и под руководством Павла Дмитриевича рисовали при искусственном освещении голову натурщицы или натурщика.

К моему великому огорчению, по состоянию здоровья мне пришлось прервать так успешно начатые занятия. Думалось, что перерыв будет коротким, но встретилась я со своим учителем только через 32 года. И внешне мы так оба изменились, что при встрече едва узнали друг друга. Но с этих пор я часто стала бывать в гостеприимном доме Корина. После такого длительного перерыва приносила и показывала Павлу Дмитриевичу свои новые работы и до последнего времени пользовалась его указаниями и советами.

Кукрыниксы (М.В.Куприянов, П.Н.Крылов, Н.А.Соколов)
Натурщики Корина [48]

48
Печатается по книге: Кукрыниксы. Втроем. М., Советский художник, 1975, с. 282—285.

- Вот хочу написать портрет вас троих, — сказал нам как-то Павел Дмитриевич Корин. — Как вы?

Мы, разумеется, согласились.

— А позировать будете? Я ведь пишу долго, а после двух инфарктов еще дольше буду... Уж больно вы разные.

После этого разговора прошло много времени,

а Корин нет-нет, да и скажет при очередной встрече: «Надо вас написать».

И вот он у нас в мастерской на восьмом этаже — со своим холстом. Первые сеансы начались с набросков в альбомчике. Павел Дмитриевич попросил Куприянова сесть в любой удобной для него позе.

— Сейчас для меня, — объяснил он, — неважно, как ты сядешь. Я только посмотрю...

Куприянов сел у стены в обычной для себя позе — ногу на ногу, руки в карманы, весь немного откинулся назад. Корин стал разговаривать с нами, но, поглядывая на Куприянова, что-то чертил в блокноте. Через некоторое время он предложил Соколову сесть рядом с Куприяновым. «Для размера», — добавил он.

— Тебя, — обратился он к Соколову, — я рисовать сейчас не буду, можешь сесть как хочешь. А ты, Михаил Василич (это он к Куприянову), посиди пока так, как сидел.

Зная, что художник его не рисует, Соколов сел, не думая о том «как». Но минут через десять, когда он решил изменить положение, в котором сидел, Корин остановил его:

— А посиди-ко ты так, как сидел.

Соколов вспомнил, как он сидел раньше, выполнил просьбу художника, не думая о позе. И в свою очередь спросил Павла Дмитрича:

— А когда же вы нас усадите в нужную вам позу?

— Это потом, — глядя на свой набросок, ответил Корин.

Так, в разговорах, не «позируя», мы провели первый сеанс. Второй день прошел, как и первый: мы сидели в тех же позах, что и на первом сеансе, а вернее, никаких поз не было. Корин сделал еще один набросок.

«Вероятно, — решили мы, — когда нас будет трое (Крылова в те два дня не было), Корин начнет нас компоновать». Но наше предположение не оправдалось. Сделав два наброска, Павел Дмитрич отодвинул холст от стены и стал примеряться, глядя то на наброски, то на холст.

— Павел Дмитрич, — спросили мы художника, — вы решили писать нас так, как мы случайно сели?

— Вы, — последовал ответ, — не случайно сели, а как вам каждому привычней. Я всех так пишу; это и непосредственнее и более характерно.

Удивленные, мы, вернувшись домой, рассказали об этом Крылову.

На следующем сеансе мы были уже втроем. Корин не знал о том, что мы делились с Крыловым впечатлениями о предыдущих сеансах. Он предложил Крылову сесть слева от Соколова, тот выполнил указание и стал что-то рисовать карандашом на бумаге. Корин сделал один набросок, другой... Видим, он чем-то недоволен. И вдруг говорит:

— Нет, что-то не то. Ты, Порфирий Никитич, выпадаешь. Другой какой-то... Попробуй сесть иначе, проще.

Снова набросок, опять не то. Мы догадались, что, рассказав Крылову об особом подходе Корина к натуре, тем самым помешали работе художника и поведению натурщи-

ка. Но Павел Дмитриевич этого не знал. Впрочем, вскоре все уладилось. Корин нашел положение Крылова в общей композиции, он перенес ее на холст, а на холсте началось все сначала. Позы остались прежние, но художник стал рисовать углем с натуры все заново и уже объемно, цветно. И еще одна деталь, вызвавшая у нас удивление: художник мерял сантиметровой линейкой высоту лица каждого из нас и установленный размер точно переносил на холст.

51. Портрет художников Кукрыниксов (М.В.Куприянова, П.Н.Крылова, Н.А.Соколова). 1957



Свою работу, поскольку она еще не закончена, Корин не хотел никому из нас показывать. Мы примирились с этим, хотя и заедало любопытство. Вспомнили, как М.В.Нестеров, писавший портрет хирурга С.С.Юдина, не показывал его никому до окончания работы. Но любопытство заставило Юдина достать ночью лестницу, перелезть по ней через перегородку, взглянуть на свой портрет, нарисованный тогда еще в угле, и даже его сфотографировать (по секрету от художника).

Мы тоже изредка заглядывали на холст, тем более что для этого не нужно было никуда перелезать и холст никто не запирал на замок, как это делал Нестеров, уносивший с собой ключ в кармане.

52 Молодой монах. 1932



Уже на холсте, когда и Куприянов и Соколов были окончательно нарисованы углем, Корин не был удовлетворен позой Крылова, особенно положением рук и ног. Наконец, решение было найдено, рисунок побрызган лаком, Павел Дмитриевич начал писать Куприянова маслом. Работал упорно, но без суетни, подолгу вглядываясь в натуру. Сеансы длились от двух до пяти часов. В основном в работе участвовали пять красок: белила, черная, желтая, красная и синяя.

Во время работы Корин мало разговаривал. К концу сеанса часто уставал. Стояла жара.

— Нет, не могу больше, — тихо говорил Павел Дмитриевич и опускался на стул, держа в одной руке кисть, в другой — палитру. По бледному лицу и каплям пота на лбу видно было, как он изнеможен.

Портрет Куприянова был написан за восемнадцать сеансов. Нам показалось, что Корин в нем пересинил галстук и пережелтил лицо. Но сказать об этом художнику нельзя было, мы тогда вынуждены были бы сознаться, что без его разрешения глядели на холст. Впрочем, позже мы убедились, что были неправы: краска села, она несколько потускнела, и в общем окружении все оказалось удачно.

Куприяновский портрет писался с фоном. Павел Дмитриевич просмотрел пачку наших плакатов «Окна ТАСС» и отобрал то, что его устраивало. Надо сказать, что он с самого начала задумал наш портрет на фоне сатирических плакатов военного времени.

— Ведь вы, — сказал он нам, — в первую очередь художники сатиры. Такими я и хочу вас показать.

Корин использовал в портрете три наших плаката: «Клещи в клещи», «Два котла» и «Громовой удар».

Закончив портрет Куприянова, художник начал писать Соколова, но через несколько сеансов тот заболел, и Корин «переключился» на Крылова. Начав его писать, он решил довести портрет до конца. Снова менял положения рук и ног, цвет рубашки и галстука. Этот портрет писался дольше предыдущих, на него ушло двадцать шесть сеансов.

Портрет Крылова был закончен, но тут вдруг Павел Дмитриевич неожиданно заболел и притом тяжело. Только примерно через полгода он смог вернуться к работе над завершением нашего портрета. Разумеется, Корин уже не в состоянии был приезжать к нам в мастерскую. Пришлось привезти холст к нему, поставить в его мастерской большой щит и повесить на него плакаты. Здесь и свет и пространство были уже иными, но зато отход от холста дальше. Соколов позировал художнику, сидя на привезенном с собой стуле.

Вопреки обыкновению Корин решил как-то показать Соколову то, что он сделал в незавершенном еще виде. Тот посмотрел и говорит:

— Что же вы, Павел Дмитриевич, глаза мне написали голубые? Ведь у меня они вроде зеленоватые, чуть ли не цвета бутылочного стекла.

— Ну-ко, ну-ко, — забеспокоился художник, подошел близко и, пристально взглянув через очки на натуру, спокойно отрезал:

— Да врешь ты! Голубые и есть.

Наконец, и третий портрет закончен. Как бы подводя итог работе, Павел Дмитриевич сказал Соколову:

— Знаешь, сколько сеансов я писал тебя? Тридцать восемь. Начал-то я тебя после второго инфаркта, а кончил после третьего. Хочу попробовать взяться за Дейнеку, хочу написать его. Да боюсь, что сил не хватит. А надо бы...

На одном из сеансов, когда Павел Дмитриевич заговорил с нами о работе художника, мы услышали от него такие слова:

— Великое дело для каждого из нас — труд. Без него ничего не выйдет. Я ведь стал художником благодаря труду, а не таланту, которого, я считаю, у меня не было. Он был у Михаила Васильевича Нестерова.

Мы знали, что говорит он об этом искренне, ибо действительно был скромного мнения о своих творческих достижениях. Но тысячи и тысячи почитателей Корина знают и другое: он был не только неутомимым тружеником, но и талантливым художником, чьи произведения по праву вошли в сокровищницу советского изобразительного искусства.

Д.Д.Жилинский
В мастерской и дома

Знакомство и возможность постоянного общения с таким большим художником, как Павел Дмитриевич Корин, — счастье, и я пережил это чувство. Познакомился и впервые близко увидел я Павла Дмитриевича в институте [49], где он был нашим учителем всего неполный год, об этом эпизоде я и хочу рассказать. Работы Корина я впервые увидел на его кратковременной выставке в 1946 году в маленьком зале Союза художников Москвы, находившегося тогда в Ермолаевском переулке (ныне ул. Жолтовского). Не могу сказать, что все работы мне понравились, но на меня, студента первого курса, они произвели очень сильное впечатление мощной формой, с которой были написаны монахи, монашки, священники в ризах, юродивый, старик с черной бородой и отроком и прочее. Дохнуло чем-то могучим, мне незнакомым и жутковатым. Потом я услышал о гигантском белом холсте, который будто бы больше «Явления Христа народу» А.Иванова, грандиозном замысле для Дворца Советов — «Шествии гигантов» на золотом фоне и о строгой затворнической жизни мастера.

49 Д.Д.Жилинский учился в Московском государственном художественном институте им. В.И.Сурикова.

Корин для нас, студентов, был легендой.

И вот я уже на четвертом курсе монументальной мастерской, руководимой Н.М.Чернышевым. Год 1948-й. Борьба с «формалистами». В.А.Фаворский изгнан из МИПИДИ. В Институте им. Сурикова убирают с директорства С.В.Герасимова, изгоняют Осмеркина, Матвеева, Чернышева, Почиталова и других. Уходит Чуйков. Директором стал Модоров. Приходят новые. Наша монументальная мастерская, руководимая Н.М.Чернышевым, после его увольнения возглавляется В.Н.Яковлевым. Проходит год. Студенты нашей мастерской, принявшие перемены с большим недоверием, постепенно привыкли к Василию Николаевичу и его помощнику А.М.Грицаю.

Василий Николаевич привлекает к себе симпатии феноменальной эрудицией, добрым отношением к студентам; А.М.Грицай — педантической честностью к преподаванию и большим желанием передать свои знания и любовь к великим мастерам прошлого. Несколько строк об обстановке на «фронте» искусства и в институте необходимы хотя бы для частичного понимания того времени. Однажды, в один из своих приходов, Василий Николаевич, беседуя и советуясь с нами, студентами (он любил советоваться), спросил: «А что, если я приглашу на живопись Корина? Только вы попросите его как следует сами, а то он и не пойдет. Я сам, пожалуй, никого из сегодняшних художников не уважаю, за исключением Пашки Корина».

И вот однажды Яковлев приводит на занятия живописью П.Д.Корина. Я до этого момента Корина близко не видел. Наша и еще несколько мастерских Суриковского института (его тогда называли Изоинститут) находились на пятом этаже здания МИПИДИ, специально построенного Гольцем, с замечательными мастерскими керамики, стекла, металла, скульптуры и прекрасными интерьерами и лестничными переходами, где стояли античные скульптуры и висели две копии с А.Иванова, сделанные в голодные годы первых лет революции П.Д.Кориным. В сопровождении В.Н.Яковлева и А.М.Грицая Павел Дмитриевич входит с палочкой, но твердой походкой. Здоровается, «окая», лицо необыкновенно красивое, брови густые, нависшие, глаза голубые, внимательные, глубоко посаженные, нос прямой и — сдержанная застенчивая улыбка. Молча обошел, посмотрел работу каждого.

Василий Николаевич представляет нас, хвалит («какие хорошие ребята!»), уговаривает согласиться преподавать, Павел Дмитриевич благодарит: «Спасибо. Подумаю, подумаю». Обойдя всех, попрощался, уходит со всегда спешащим Василием Николаевичем. По совету А.М.Грицая догоняем Павла Дмитриевича в коридоре, горячо просим прийти к нам преподавать. Позже, уже из рассказов, узнаем, какое первое впечатление произвела наша мастерская: убогость обстановки, грязь в этюдниках, небрежно натянутые холсты, плохие кисти. Все это убожество вначале оттолкнуло его, и он уже хотел наотрез отказаться, но искренние просьбы и желание учиться у него сломили его сомнения.

Входя в класс, Павел Дмитриевич негромко здоровался и обходил всех, никого не пропуская, немногословно давал советы. Или касался кистью, прося разрешения, в основном требуя четкой формы. Говорил: «Посмотрите, как в натуре любопытно», — с неизменной сдержанной улыбкой. Никогда не повышал голоса. Говорил о великих мастерах Греции, Возрождения и Руси, ставя выше всех А.Иванова. Первое посещение дома Корина, я думаю, для каждого — событие, вошедшее глубоко в память. Я не знаю другого дома, атмосфера которого так бы действовала, где мыслить и говорить хотелось о самом возвышенном и великом. Громадная мастерская с огромным натянутым белым холстом у стены, а на других — копии с А.Иванова, небольшие этюды, античные рельефы, бельведерский торс в углу и еще много античных скульптур. У стены против окна аккуратно составлены большие холсты, этюды к «Уходящей Руси».

Павел Дмитриевич всегда сам ставил их перед нами, студентами, не позволяя даже своему верному другу Прасковье Тихоновне помогать ему. Ставил и как бы извинялся перед нами, что вот, мол, не получалось так, как хотелось, в этом холсте — то, а в том — другое. Помню, обращаясь к одной нашей студентке, В.Самедовой, которую очень ценил за природный талант к живописи, сказал серьезно: «Вот вы, Ваджа, человек талантливый, у вас все само получается, а я добиваюсь великим трудом».

После просмотра грандиозных этюдов осматриваем другие комнаты, увешанные великолепной сохранности чудесными иконами, от каждой из них с трудом отрываешь взгляд. Уникальная мебель, редкие книги по искусству и в первой комнате справа — граммофон, на который Павлом Дмитриевичем ставилась пластинка Шаляпина, любимого Кориным, как все великое. Кончалось все в столовой, за круглым столом пили чай, разливаемый Прасковьей Тихоновной. Велись разговоры на разные темы, но в основном о художниках, об искусстве. На стенах столовой поражали наше воображение копии акварелью с великих мастеров Возрождения: Микеланджело, Рафаэля, Тициана, Тинторетто; необыкновенной законченности пейзажи Палеха, натюрморт с гвоздикой и иконой, любоваться которыми я не перестаю до сих пор.

Осенью 1950 года, после летнего перерыва, мы узнаем — Корин больше у нас живопись не ведет, ему предложили подать «по собственному желанию» заявление об освобождении от преподавания. Кому-то из высшего начальства было «виднее», и большого мастера, так необходимого молодежи, который внушал личным примером бескомпромиссность и любовь к жизни, к великому искусству, — отстранили. Дружбу с Павлом Дмитриевичем мы, уже молодые художники, окончившие институт, поддерживали до последних дней его жизни, и всегда встреча с замечательным человеком и большим художником давала нам силы и энергию к разрешению больших творческих замыслов.

Договорившись по телефону о дне и часе посещения, мы, стараясь не опоздать ни на минуту, собирались у дома Корина на Малой Пироговской и всегда с некоторым волнением нажимали на кнопку звонка, входили большой компанией, тщательно вытирая ноги (Прасковья Тихоновна сама натирала полы), входили в этот таинственный и прекрасный дом, музей, мастерскую. Каждый раз обходили все комнаты, увешанные иконами. Павел Дмитриевич сопровождал каждый раз, рассказывал что-нибудь новое о той или иной иконе, как она к нему попала, о ее живописи и содержании. В мастерской он иногда показывал холсты, над которыми работал в то время, и очень внимательно прислушивался к нашим суждениям. И, конечно, после обхода дома и мастерской все переходили в столовую к круглому столу. Много интересного было рассказано Павлом Дмитриевичем об Италии, где он написал Р.Гуттузо, и об Америке после большой выставки его работ в Нью-Йорке. Расспрашивал каждого, кто над чем работает, и стыдно было, если нечего было рассказать. А как он вдохновлял и поддерживал серьезные замыслы! Выставки, в том числе и молодежные, Павел Дмитриевич осматривал, не пропуская ни одной

работы, стоял перед некоторыми подолгу, уважая труд художника. Увидев картину Г.Коржева «Влюбленные», Павел Дмитриевич назвал ее замечательной, сделанной большим мастером. Похвалой, а иногда и серьезной критикой Корин помогал нам, молодым, выйти на большую трудную дорогу художника.

И вот прошло много лет, Павла Дмитриевича уже нет. Теперь уже, к стыду нашему, мы реже собираемся за круглым столом, говорим о великом искусстве гораздо меньше, и каждый из нас чувствует, какого большого масштаба художника и человека не хватает среди нас.

П.П.Оссовский
Из записной книжки. 25 ноября 1967 года

Сегодня похоронили Павла Дмитриевича Корина. Не стало одного из честнейших художников, преданных искусству. То, что пришлось вынести за свою жизнь этому художнику, далеко не каждый может вынести. Сколько сил было отдано борьбе за любимое! Сколько бессонных ночей, горечи за людскую несправедливость и просто горя выпало на его долю. Только последние годы он жил сравнительно спокойно. Но силы ушли, и старость не заставила себя ждать.

Все мы, посвятившие жизнь искусству и не видящие смысла вне его, осиротели.

Впервые я почувствовал этого художника, хотя, конечно, знал его творчество давно, когда вместе с Коржевым, Ивановым, Жилинским и Сухановым пришел в его мастерскую на Пироговке смотреть этюды и эскизы к «Уходящей Руси». Находясь в его мастерской, я думал: как трудно найти себя, найти свою дорогу в искусстве, понять смысл жизни, природы, человека и понятое выразить в своем творчестве. Мысли часто растекаются мелкими ручейками, стремящимися пробиться к большой реке. Его искусство — большая река, и река эта чиста, и течение ее мощно. Вышли мы на улицу под сильным впечатлением виденного, ясно понимая, что Корин — это большой русский художник, наш современник, живущий и работающий вместе с нами. Каждый испытывал чувство огромного уважения к нему, к его подвигу в искусстве, и каждый из нас был наполнен мощным духом его творчества. Это чувство придавало силы, окрыляло, рождало желание служить беззаветно любимому делу. Это была естественная связь старшего и младших, где младшие с огромным уважением принимали от старшего живую традицию, ту самую традицию, без которой невозможно развивать искусство на новом отрезке времени.

Во время просмотра он не разрешал никому передвигать холсты, хоть на полсантиметра. Все сам. И очень волновался. Ведь сошлись два поколения, и ему очень важна была поддержка тех, кто идет следом, оценка его труда теми, кого он сам считал своим будущим. «Холмогоров» нам понравился больше других холстов. Мы его выделили, сказав, что, по нашему мнению, это на уровне Веласкеса.



53. Дом на Малой Пироговской. Столовая

Долго рассматривал руки, написанные очень пастозно. Он сказал, что это не специально. Просто не получалось, вот и переписывал много раз.

Я был захвачен мастерством живым, страстным, именно страстным, одержимым мастерством, которое действует даже само по себе. Он всегда стремился поднять человека над бытом, сделать его величавым. Этого нам не хватает. В некоторых вещах, в таких как «Холмогоров», мастерство исчезает, его не замечаешь. Тогда это шедевр. И во всех коринских вещах присутствует незримый высокий дух самого создателя.

За два последних года его жизни я трижды был у него. Первый раз пришел с фотографиями картин о Мексике. Второй — в связи с присуждением ему Ленинской премии и третий — по поводу приобретения его «Павшего воина» Государственной экспертной комиссией Министерства культуры СССР.

Корину понравилась моя «Мексика» [50], и впоследствии, при встречах, он мне всегда говорил: «Дивная ваша

50
В 1961 г. П.Оссовский был в Мексике и под впечатлением от поездки в 1962—1964 гг. написал цикл произведений.

Мексика!» Пили чай и он рассказывал о том, что ему предложили быть первым секретарем СХ СССР. (Умер Сергей Васильевич Герасимов, и место его не было занято.)

Помню, как Жилинский предложил Павлу Дмитриевичу помочь ему написать «Уходящую Русь» вместе с Коржевым, Ивановым, Оссовским, Сухановым. Нет! Не согласился. То ли надеялся, что еще сам одолеет, то ли не хотел, чтобы кто-либо другой, даже близкий ему, прикасался к замыслу. Не знаю. Но не согласился.

На следующий день после присуждения ему Ленинской премии я с женой пошел к нему с поздравлениями. Мы поцеловались. Сели пить чай. Его все время отрывали телефонные звонки. Люди его поздравляли, и он был рад этим бесконечным звонкам, рад устойчивому положению в жизни и творчестве. И мы были рады за него.

Государственная экспертная комиссия Министерства культуры СССР приобрела его картину, которая была экспонирована на академической выставке. Ее там не купили. Речь идет о «Павшем воине». Будучи в то время членом этой комиссии, я поднял вопрос о ее приобретении. Мне казалось неправильным отношение к этой вещи и его творчеству. Придя к Павлу Дмитриевичу и сообщив обо всем этом я услышал в ответ, что поступил я правильно, поддержав, как он сказал, «стариков». А то за суетой и модой можно все проглядеть. Ценой был очень недоволен, говоря о том, сколько труда положено на ее создание, да и не цена это для картины. Он был прав. Не знаю, чем кончилось это дело.

Корин показал эскизы к триптиху. Один из них мне очень понравился, тот, что на заднем плане изображает Куликово поле. Величественно у него получилось. Жене моей показал собрание своих икон. Мы были в гостях у него последний раз.

На выставке Коненкова он сказал мне: «Изумительный художник! Вот вы, молодые, внимательно посмотрите! Ведь это живой гений!»

Последний раз я видел Павла Дмитриевича на открытии выставки, посвященной 50-летию Октября. Я стоял лицом к картинам Виктора Иванова. Он подошел и взял меня за локоть: «А где ваши вещи?» — сказал, что обязательно посмотрит внимательно. Но мнения его я не услышал. Нам не суждено было больше свидеться.

В 1963 году мы вместе с ним выставлялись в Академии художеств на соискание Ленинской премии. Одновременно была выставка о Кубе (наша с Ивановым) и персональная выставка Корина. Он часто заходил к нам в залы советоваться, как лучше развесить вещи. Виктор ему помог. Он был очень благодарен, дал нам каталоги с подписью. И подумалось мне, наверное, тяжело быть одному, не имея друзей!

Жилинский, расстроенный смертью Корина, в разговоре упомянул одну фразу, произнесенную Павлом Дмитриевичем, когда мы были у него в мастерской: «Молодцы вы, что пишете простых людей. Я не могу их писать. У меня другой склад художника». Помню, что он мне говорил то же самое о картине «Три поколения» [51].

П.П.Оссовского 1959 г.

И.В.Голицын
Страницы дневника (о Павле Корине)

Мой отец дружил с Кориным. После смерти отца я пошел к Павлу Дмитриевичу. Он мне дал первые советы в живописи маслом: как проклеить картонку, какими кистями писать, чем разводить масло. Я, живя в общежитии Строгановского училища, иногда приходил к Кориным переночевать и подкормиться. Коринские комнаты, мастерская, изумительные иконы его собрания, весь дух дома, торжественный и суровый, поражали мое юношеское воображение.

Сначала Корин не очень серьезно относился к моей работе, но всегда внимательно смотрел мои робкие пейзажи и портреты, критиковал их, иногда хвалил. Это был громадный стимул для работы, и я уж старался не лениться.

7.1.47.

Пришел к Павлу Дмитриевичу, захватив альбом Е. с южными акварелями. Он критиковал их, говоря, что надо тщательнее рисовать. Учиться у натуры. Всматриваться. Находить характерное и правильно подбирать тона. Рисовать не 30—40 минут, а гораздо дольше. Лучше меньше, но старательнее.

— Барышня поехала на юг с альбомчиком для зарисовок на память. Вот приедет домой и будет в кругу друзей показывать, в каких чудесных краях она была.

Обращал внимание на кипарисы:

— Совсем не прорисована и не подмечена их форма. Некоторые места есть ничего. Рисунки лучше. Видно, что способная.

21.1.47.

После долгого перерыва пошел к Павлу Дмитриевичу «в ночевку». Очень хорошо меня принял. Разговаривали, вспоминали об отце.

Говорил об иконах:

— Я собираю иконы не ради удовольствия. Глядя на них, я творчески расту. В одном из этюдов к «Уходящей Руси» написал сначала женщину в одежде без золота, но когда посмотрел на икону «Богородица» на золотом фоне, решил сделать одежду с золотом в этюде.

Много говорили об иконах с Иваном Андреевичем [Барановым]. Пришел Ромадин-пейзажист, лауреат Государственной премии, начинающий собиратель икон. Павел Дмитриевич «сосватал» ему икону — «Спас» XVI века. Иван Андреевич расчистил ее. Очень красивая. Теперь я немножко начал понимать, что реставрация — творчество.

Павел Дмитриевич очень увлекается собиранием икон. Когда гостям показывает, радуется, как дитя. Недавно он приобрел икону (XV век?) за 500 рублей, прекрасную, но очень испорченную. Сильно изъедена древоточцами-жуками, внутри. Павел Дмитриевич ее промаслил (закрепил). Она прямо замечательная. Так и дышит стариной, драгоценный кусок! Меня поразила сама живопись. Какой замечательный красный цвет. Даже можно сказать, свет. Трудно, даже невозможно добиться маслом такой живописи. Как здорово написаны лики апостолов.

Иван Андреевич рассказывал, как раньше офени иконы продавали. Привозят собирателю икон (Морозову, Рябушинскому...) целый воз. Собиратель покупает воз сразу весь, не выбирая. В противном случае офени за старинные стоящие иконы, которых пять-шесть в целом возу, запросят втридорога. Так что дешевле купить целый воз. Офени же ездили на север с новыми иконами, которые обменивали на прекрасные старинные.

Видел у Павла Дмитриевича икону XVI века, которую ему подарил отец. Павел Дмитриевич, покупая иконы, скрывает их от Прасковьи Тихоновны и украдкой, пряча под полу, показывает Ивану Андреевичу, называя цену и спрашивая, стоит ли брать или нет.

22.1.47.

Был у Павла Дмитриевича. Он сказал, что будет меня рисовать для Дмитрия Донского. Но днем пришли гости, а вечером... Вечером звонок в дверь. Дуняша пошла открывать.

Павел Дмитриевич, который в это время отдыхал, спрашивает:

— Кто?

— Какой-то художник Соколовский.

Павел Дмитриевич такого художника не знал. Очень не любил, когда к нему приходили незнакомые. Вдруг входит один из знаменитых Кукрыниксов — Николай Соколов. Павел Дмитриевич очень обрадовался, он очень ценит их, говорит, что талантливые. Представил меня и потащил Соколова в спальню, иконы смотреть. Меня попросил принести из другой комнаты ромадинского «Спаса». Подошли к нему. Соколов говорит: «Красиво, красиво...», — но, увидев икону XV века, которая стояла не расчищенная, сказал: «Эта гораздо лучше».

Павел Дмитриевич потом мне:

— Чувствуются глаз, вкус проницательного художника.

Показывал французский журнал с видами Лувра с самолета. Какой громадный! Павел Дмитриевич говорит, что наших музеев изобразительных искусств поместится около пяти-шести.

Николай Соколов принес показать акварель Федотова и замечательный карандашный набросок Серова — женщина за роялем, со спины. Павел Дмитриевич восхищался.

Легли в два, проснулись в семь.

30.1.47.

Поехал к Павлу Дмитриевичу. Он работает над мозаикой для главного зала Дворца Советов. Рассказывал, как обсуждали его работу и как одна на него нападала. Павел Дмитриевич не вытерпел, хлопнул стулом и сказал, что он больше не будет работать, пусть ищут другого художника. Но его уговорили продолжать работу.

31.1.47.

Утром Павел Дмитриевич водил меня смотреть мозаику в мозаичную мастерскую около церкви «Ильи Обы-

денного». Трущобы страшные. Нам пришлось идти темными коридорами, заваленными всяким хламом. Наконец, достигли цели. В холодной грязной мастерской стояла у стены громадная мозаика — несколько мускулистых микеланджеловских фигур на золотом фоне. Часть золотого фона от единственной лампы блестит.

10.2.47.

Показывал несколько рисунков Павлу Дмитриевичу. Он сказал, что хорошо сделал бронзовую фигурку, которая стоит у него на радиоприемнике и что надо с этого момента начинать серьезно заниматься рисованием и изучением человеческого тела. Советовал ходить в музей рисовать скульптуру. Рисовал меня для картины «Дмитрий Донской» (голова убитого воина). Два часа сидел на стуле, положив голову на спинку. Очень хороший рисунок получился. Просто, ничего лишнего и похоже.

13.2.47.

В училище нам акварель преподавал известный наш пейзажист Куприн Александр Васильевич — благообразный старичок, немного глуховатый, с острой бородкой, заикается. Я очень обрадовался, когда узнал, что он будет у нас. Вот начался первый урок. Мы расселись за мольбертами, и он поставил натюрморт — синяя и желтая материя и кувшин на желтом фоне, рядом стакан. Прежде чем начать рисовать, он показал нам способ, помогающий скомпоновать натуру на листе бумаги. Велел нам вырезать из листка бумаги прямоугольник-рамочку и наводить на натуру. Этим мы как бы заключаем натуру в рамку. Мы начали рисовать. Настроение было замечательное. «Вошел в экстаз», как говорится. Вдруг слышу сзади голос:

— А вы хорошо рисуете.

Это был Куприн. Он говорил мне, что я должен тщательнее рисовать складки, а сначала нарисовать все в целом, не останавливаясь на частностях.

После я сказал Павлу Дмитриевичу о том, что я видел Куприна. Он рассказал следующее:

— Раз я встретил Александра Васильевича и тот, заикаясь, сказал: «П-П-пал Дмитч, м-мне очень не нравятся в-в-ваши портреты!» Очень похоже и смешно представил.

20.2.47.

После долгого перерыва пошел к Павлу Дмитриевичу «в ночевку». Взял несколько рисунков с собой, кофей, который должен был купить, и, заехав к Мишке надеть костюм (!), сел на трамвай и докатил до Саввинского. Позвонил. Открыл Павел Дмитриевич. Вхожу в столовую... Весь стол уставлен пирогами, конфетами и другими вкусными вещами. Оказывается, я попал на именины Прасковьи Тихоновны.

В столовой Павел Дмитриевич переменил экспозицию картин. Повесил хостинские пейзажи. Нестеровский портрет сняли на выставку в ЦДРИ.

Ждали гостей. Разговор зашел о том, как Сергей Николаевич Дурылин говорил о Нестерове на вечере памяти Михаила Васильевича. Сергей Николаевич говорил, что

для Нестерова Италия — это Рим, «Иннокентий X». Павел Дмитриевич по этому поводу заметил, что к Нестерову както попала фотография этого портрета, и они разговаривали относительно его живописи (Павел Дмитриевич, будучи в Риме, целый день просидел перед портретом, изучая его).

— Михаил Васильевич, а вы помните краски?

— Нет, — отвечает Нестеров, —забыл. Помню только, что замечательно написан.

— Вот, а Сергей Николаевич говорит, что для Нестерова Италия — это «Иннокентий X».

Гостей мало. Пришла подруга Прасковьи Тихоновны, жена Михаила Корина, потом Александр Дмитриевич с женой. Сели за стол. Смотрели серию фотографий с Найком. На одних Ромадин и Павел Дмитриевич веселые (выпивши), фото с Найком. Для серии «Как живут художники СССР» — в домашнем уюте, на фоне икон, красного дерева, картин. Поздно вечером стали расходиться. Лег в зеленой комнате. Передо мной на стене громадная фотография «Давида». Посмотрел, потушил свет. Вдруг дверь отворяется, входит Павел Дмитриевич, неся стул. Спрашиваю его, откуда фотография. «В Берлине купил. Из Берлинской Академии художеств. Там полный разгром. Рисунки, фотографии на полу, все разбито. Ужас!»

Смотрел мой анапский рисунок — похвалил...

28.10.47.

Проснулись в восемь часов. Попили чай. Я пошел в зеленую комнату писать дневник. Слышу, Павел Дмитриевич идет и говорит шутливо-серьезно: «Илларион Владимирович, пойдем покажу как хорошему и бескорыстному ценителю портрет Рыбалко».

Входим в мастерскую. На мольберте стоит портрет. Хорошо. Лицо замечательно написано. Руки еще не кончил. Принес портрет Жукова, фото. Показывая, говорит: «Вот люди вышли из народа, такие таланты. Вот Жуков посолиднее Рыбалко. Взгляд прямо римлянина. Грудь вперед, как иконостас, увешан орденами и крестами. Рыбалко тот пониже, но все-таки смотри, какой подбородок. Некрасивый, писать страшно, а глаза умные, умные».

Спрашиваю: «А Рыбалко видел портрет?» «Видел, просил убрать подбородок. Говорит: «Это боров какой-то». Павел Дмитриевич ему: «А он у вас есть». Рыбалко долго смотрел в зеркало, потом кинул фото в сторону и смирился. Жена говорит, что похож, лучше, чем на фотографии.

Павел Дмитриевич: «А Коненкова видел?» «Нет, не видел». «Вот тот хорош, а с этим я замучился. Раком болен. Писал в больнице. Замучился».

Дописав предыдущие строки дневника, я оделся и пошел проститься с Павлом Дмитриевичем, который ворочал в мастерской подрамники. «Ты куда?» «К Нестерову в ЦДРИ». «Подожди полчаса. Я руки посмотрю» (для Рыбалко).

Вскоре он меня позвал и просил посидеть в положении маршала. Я сел, по-маршальски не получается. Павел Дмитриевич, смеясь, говорит, что я похож на интеллигента: «Вот, посмотри, какие руки волевые, а у тебя что, грабли какие-то».

Расспрашиваю его о художниках. Сказал, что был на выставке Бялыницкого-Бирули, что понравилось. Павел Дмитриевич: «Он художник талантливый, но легкий поэтичный пейзажист. Серьезного мало. Высокого искусства нет».

Говорил, что в ЦДРИ выставка Нестерова из частных собраний замечательная. «Этюды! Непременно посмотри». Спрашивал меня, разговаривают ли ученики Строгановского училища о художниках, спорят или живут существователями. Говорил, что когда он учился, современных художников они страшно критиковали, но перед старыми преклонялись. Правда, ходили смотреть Коровина и хвалили.

Павел Дмитриевич рассказывал, что Нестеров очень любил расписывать стены. Он говорил, что это не то, что холст, который колеблется, дрожит под кистью.

Я говорю, что наши студенты очень уважают Репина. Любят его этюды к «Государственному совету», «Стрепетову». Павел Дмитриевич: «Хорошо, это очень хорошо, Репин талантливый, замечательный художник, а его этюды прекрасные».

Наконец, Павел Дмитриевич сделал руки, отставил портрет. Сделал руки буквально за 15—20 минут. «Я руки умею делать». «Ну и замучился, работая над портретом. По 30—40 минут в день писал в больнице. Сначала он еще бодро сидел, а потом очень устал».

В мастерской Павла Дмитриевича стоит громадный холст для будущей картины. Этот холст загорожен другим, средней частью триптиха «Дмитрий Донской». Холст нарисован углем, но маслом не начат. Впереди стоит небольшого размера эскиз триптиха — замечательно написана левая часть — русский пейзаж, на правой изображены два мужика с палками в лесу. Пейзаж в обоих случаях прекрасен.

После Павла Дмитриевича пошел в ЦДРИ на нестеровскую выставку, расположенную в фойе и малом зале. Замечательные этюды. Висит портрет Павла Дмитриевича — очень хорош, стоит с палитрой на фоне иконы Божьей Матери.

5.11.47.

Не смог пойти на вернисаж выставки «XXX лет Октября» [52] в Третьяковке. В Училище был вечер. Большую глупость сделал, что пошел. Безыдейно. Еще больше захотелось заняться живописью. После вечера ночевал у товарища (Ю.Соколова-Кубышкина), а утром поехал в Третьяковку к открытию. Приехал в 9.30, пришлось ждать. Наконец, пустили. Побежал сразу же искать Корина. Первого нашел «Коненкова». Замечательно. Пожалуй, лучший из всех портретов на выставке. Голова написана исключительно эмоционально. Серебряные пряди волос гармонируют с синим излучающим свет фоном. Очень интересное и чрезвычайно гармоничное сочетание красок. Второй портрет — уже знакомый Рыбалко — гораздо хуже Коненкова.

52
Всесоюзная художественная выставка 1947 г. Открыта 5 ноября в ГТГ и 6 ноября в ГМИИ им. А.С.Пушкина.

У вещей Корина встретил и познакомился с молодым человеком, учеником товарища, Серафима Александровича Зверева — Володей. Я его пригласил на вернисаж в ГМИИ им. А.С.Пушкина, в 2 часа. До часу дня были в Третья-

ковке. Раза четыре обошли. Критиковали очень. Кончаловского хвалили. Потом пошли к «старичкам», немного скучно смотреть.

Много на выставке плохого, но все интересно.

Пошли в Музей Пушкина. Пришли рано. Ждем. Разговариваем об искусстве. Хорошо. Наконец открыли. Разделись и сразу же побежали наверх смотреть выставку. Ворвались. Только начали смотреть, — нас прогнала администрация. Еще не было открытия. Пришлось смотать удочки. Появился А.Герасимов, С.Герасимов и другие. Александр Герасимов произнес короткую <...> речь, и все вошли в зал выставки. Мы одни из первых. Пришел Павел Дмитриевич с женой, Кончаловский, Иогансон, Дорохов и другие. Пришел Коненков, которому устроили овацию в честь созданной им громадной скульптуры. Громадный великан с громадными ногами и руками рвет цепи оков [53]. Сильно. Величественно. Высокое искусство.

Встретил Леву (ученика Дорохова) и Серафима Александровича Зверева, ученика Корина, который пишет сейчас Егорова — председателя колхоза «Победа» под Дмитровом.

53
Скульптура С.Т.Коненкова «Освобожденный человек (Самсон)» (1947, гипс тонированный) впервые была показана на выставке, о которой идет речь. Ныне принадлежит Государственному Русскому музею.

24.11.47.

Недавно ходил опять в Третьяковку. Впечатление хуже. Смотрел портрет Коненкова. Изучал. Сейчас пишу портрет бабушки маслом. Покажу Павлу Дмитриевичу. Что-то он скажет? Молодежь (большинство) принимает Корина, ценит его. Пейзаж замечательный, особенно кусочек с церковью и рябиной.

Записи конца 1950-х годов

Говорил о внимательности, ругая за приблизительность. Показывал нестеровские этюды к «Отроку Варфоломею» как пример точности, художественности.

Ругал за подражание импрессионистам и пр. Говорил о «русском».

Серова ставит выше всех портретистов XIX века, выше Мане.

Нестерову очень нравились портреты Корина (Нестеров, Леонидов и др.). Нестеров говорил, что со времен Брюллова не было таких.

Не любит показывать работы, особенно своим. Если показывает, очень волнуется. Просит покритиковать и внимательно слушает критику.

Писал меня. За четыре часа сделал этюд головы в профиль. Начал сразу кистью. До этого рисовал часа два в альбом. Очень точно.

Начиная портрет, делает рисунок в альбом, который увеличивает и переводит на негрунтованный холст. Делает рисунок. Потом уже на грунтованном.

Смело изменяет натуру. Плакаты на портрете Кукрыниксов.

Очень любит Шаляпина.

Говорит об искусстве очень вдохновенно, заражая собеседника. Говорит о честности в искусстве.

«Ведерная живопись», — небо на моем этюде.

О.А.Великорецкий
Замыслы и воплощения

Познакомился я с Кориным в начале 1948 года. Тогда я работал в мастерской А.В.Щусева, и Алексей Викторович направил меня к нему с поручением. С трепетом я подходил в условленный час к небольшому флигелю во дворе «девятки» на Малой Пироговской улице, потому что мне, молодому архитектору, был известен романтический ореол около имени Павла Корина. По Москве ходили слухи, что он пишет картину под названием то ли «Реквием», то ли «Уходящая Русь». Говорилось о том, что «модные» художники того времени не признавали Корина, считали его шагающим не в ногу со временем. Эта печать прочно лежала на его имени, его искусстве, его доме.

Перед тем как подойти к входной двери, я обошел дом кругом. Сразу заметил большие витражи и световые фонари на крыше — значит, в этом месте его мастерская, к ней подходит вереница окон под обычной крышей — это жилье. Но удивил сад. Густой зеленый сад с беседкой, дорожками и цветами. Сад, обнесенный высоким зеленым забором, примыкал к дому с восточной стороны. Я заглянул в щель забора и был поражен свежестью зелени, игрой солнечных бликов на ветвях деревьев. Этот небольшой клочок зелени рядом с заводским корпусом и мрачной девятиэтажной коробкой бывшего доходного дома — «девяткой», говорил, какое важное значение в жизни Корина играл этот садик. Позже я понял, что этот участок земли был связующим звеном городской жизни с необъятными просторами Родины, селом Палех.

Но вот кнопка звонка нажата, и через 2—3 минуты женский голос спросил: «Кто здесь?» Потом я узнал, что это была преданная домашняя работница Дуняша, которая до конца жизни прожила в доме Кориных на правах родственницы. Вот, наконец, и хозяин. Красивый, густобровый русский человек с добрыми и наблюдательными серо-голубыми глазами. Слегка окая, он приглашает войти в дом, приговаривая при этом: «Ноги, ноги, вытирайте как следует», — и закрывает дверь на большой, кованный кузнецом крюк. Поразила обстановка дома. Она совсем не походила на жилье, а скорее напоминала музей.

Обратила на себя внимание чистота и порядок в мастерской. Все орудия и инструменты художника на своих местах, подрамники с работами аккуратно сложены, мебель — только необходимая для работы. Все это вместе взя-

тое произвело на меня впечатление какой-то научной лаборатории.

Уходя от Корина в этот первый день нашего знакомства, я обещал попросить А.В.Щусева помочь ему выйти из бедственного положения, которое сложилось у Павла Дмитриевича в то время. Вышло так, что Алексей Викторович принял участие в судьбе Корина и помог ему во многом.

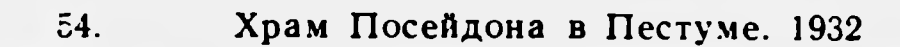
Ранней весной 1949 года, в один из воскресных дней мне удалось привезти к Павлу Дмитриевичу Щусева. Мы провели у него почти целый день. Смотрели в мастерской этюды к «Уходящей Руси», редкие иконы из его коллекции, слушали музыку. Хозяин дома осторожно заводил старинный граммофон с большой трубой, и прекрасный голос Шаляпина как-то по-особому звучал в этом доме.

Алексей Викторович работал над проектом станции метро «Комсомольская-кольцевая» и, естественно, проникшись атмосферой высокого коринского искусства, сказал: «Я задумал станцию метро как продолжение архитектурной темы Казанского вокзала. Хочу на своде станционного зала разместить мозаики, рассказывающие о победах русского оружия от Александра Невского до победы в Великой Отечественной войне. Попробуйте-ка поработать на эту тему». Мы стояли в этот момент у одного из полотен триптиха «Александр Невский», и я видел, как у Павла Дмитриевича загорелись глаза от этого предложения. Вскоре А.В.Щусева не стало. В числе молодых архитекторов меня перевели в «Метропроект» (теперь «Метрогипротранс») для дальнейшей разработки проекта станции «Комсомольская-кольцевая». Чтобы мы в своей работе максимально придерживались щусевских эскизов, нам назначили опекуна — известного архитектора, профессора Виктора Дмитриевича Кокорина.

Началась интенсивная работа Корина над эскизами. Он и раньше много работал над Александром Невским. Рисовал в историческом музее оружие, доспехи, знамена тех времен. Уже складывался образ Дмитрия Донского.

В этот период мы часто встречались с Павлом Дмитриевичем. Несколько раз ездили на Казанский вокзал. Медленно обходили здание, любуясь сочными щусевскими деталями. Павел Дмитриевич находил в своей памяти первоисточники, послужившие толчком архитектору к созданию той или иной детали. Подолгу мы рассматривали своды обеденного зала вокзального ресторана. Идея потолочных панно с сочным барочным обрамлением пришла Щусеву из декора трапезной «Божьей матери Одигитрии» в Кремле Ростова Ярославского. Правда, там обрамления, хотя и барочные, но несколько вялые. По совету Александра Николаевича Бенуа Щусев сделал их более сочными, с большими волютами, контрастирующими с более мелким растительным орнаментом. (Бенуа участвовал в разработке проекта ресторана еще в дореволюционное время.) Корин уже в первый период работы над эскизами мозаик для метро отказался от традиционного для тех лет приема — набирать картины целиком из смальты. Он решил активно ввести мягкие полутона натуральных камней: мраморов, гранитов, простых камней, которые мы называем «булыжниками».

Он категорически отказался также от практиковавшегося в те времена «обратного» набора мозаики, при котором кусочки смальты набирались обратной стороной и сверху заливались бетонным раствором. Это часто приводило к искажению как в рисунке, так и в тоне. Кроме того, такой прием затруднял укладку рядов в направлениях, подчеркивающих рисунок, чему Корин придавал большое значение. Павел Дмитриевич твердо остановился на прямом



54. Храм Посейдона в Пестуме. 1932



наборе. Сначала панно набирались в горизонтальном положении на полу, а Павел Дмитриевич с высоких стремянок командовал помощниками, тщательно подбирая тона и располагая ряды смальты в направлении рисунка. Затем найденные фрагменты картины переносились на вертикальную плоскость и наклеивались на бетонные плиты эпоксидной смолой.

В октябре 1957 года мы с женой уезжали в Италию и поехали к Кориным в подмосковный санаторий «Узкое» за инструкциями — что и как смотреть в итальянских городах. Павел Дмитриевич сказал приблизительно так: «Когда мы первый раз поехали в Италию с братом в 1931—32 годах, мы старались ничего не пропускать и жадно смотрели все подряд, и подчас не хватало времени сосредоточиться

на главном. В последующих поездках в 1935, 1961, 1965 я был уже осторожнее, смотрел и рисовал избирательно, то, что меня особенно волновало. Вот и вы старайтесь посмотреть и запомнить, в первую очередь, главное. В Риме — Форум с Колизеем, Пантеон с могилой Рафаэля, площадь и Собор святого Петра, термы, не забудьте попасть в церковь Сан Пьетро ин Винколи, где находится микеланджеловский Моисей. Великое произведение! В Ватикан-

55. Храм Посейдона в Пестуме. 1932



ском музее смотрите Рафаэля и Микеланджело. Постарайтесь съездить в Альбаню. Это в 20-ти километрах от Рима, увидите Аппиеву дорогу и Римскую Кампанью. Во Флоренции — собор и купол работы Брунеллески, площадь Синьории и палаццо Веккьо (теперь Ратуша), Лоджию, где стоит «Персей» Бенвенуто Челлини, а рядом копия «Давида» и «Юдифь с Олоферном» Донателло. Да не забудьте гробницу Медичи с микеланджеловскими скульптурами. В галерее Уффици смотрите «Весну» и «Рождение Венеры» Боттичелли, «Мадонну» Чимабуэ. В галерее Питти много Рафаэля. Будет время, съездите в Академию художеств — там подлинник микеланджеловского «Давида». Запомните наверняка его на всю жизнь, так как впечатление от него огромное». Мудрость этих наставлений я понял позже, когда находился в Италии. Во-первых, рассматривая перечисленные им вещи, я старался смотреть на них коринскими глазами и увидел многое такое, чего не замечают другие. Во-вторых, стремясь к этим маякам итальянского искусства, я неожиданно, попутно «открывал» для себя такие перлы, как полотна Тьеполо, Паоло Веронеза, Тинторетто, Караваджо и картины других великих художников.

Павел Дмитриевич хорошо, я бы сказал, профес-

сионально чувствовал и понимал архитектуру. В числе его этюдов и зарисовок много чисто архитектурных произведений, мотивов, деталей. Тот, кто видел коринский этюд венецианской площади с собором Сан-Марко, наверняка запомнил свежесть колорита и праздничность этой вещи. Павел Дмитриевич выбрал момент какого-то особенного освещения площади, которое бывает короткое время. Он мастерски уловил его и передал в живописи. Признаюсь,

56. Вариант эскиза для фриза наземного вестибюля станции метро «Смоленская»



что сначала я думал, что художник несколько приукрасил площадь красновато-пламенеющими тонами. В то же время я сомневался в этом, потому что знал, как Корин строго относится к достоверной передаче натуры. Позднее мне довелось трижды побывать в Венеции в разное время года. И вот в один из приездов, в апреле, я увидел на какие-то мгновения Сан-Марко в том колорите, каким передал его Корин.

Вспоминаю автомобильную поездку с Павлом Дмитриевичем и Прасковьей Тихоновной в Палех. По дороге мы заезжали во Владимир, Боголюбово и к церкви Покрова на Нерли. Как радовался и восхищался Павел Дмитриевич Дмитриевским и Успенским соборами во Владимире! А уже когда приехали на Нерль, восторгам его не было конца. Тут, около всемирно известной церкви, зашел разговор о связи архитектуры с природой, окружающим пейзажем. Корин считал, что умение сочетать природу с постройками одно из главных качеств древнерусского зодчества. По дороге мы вспоминали, как умело выбирались места для строительства монастырей, крепостных построек, кремлей, соборов и церквей в русских городах.

После станции «Комсомольская-кольцевая» мне довелось поработать с Павлом Дмитриевичем над наземным вестибюлем станции метро «Смоленская». Архитектурный проект его был разработан мною совместно с ар-



57. Круглый зал наземного вестибюля станции метро «Смоленская»

хитектором А.Ф.Стрелковым. Тему станции мы с Кориным определили сразу — ведь Смоленское направление было связано с разгромом врага и при нашествии поляков, и в Отечественной войне 1812 года, и в гражданской войне, и в Великой Отечественной войне 1941—1945 годов.

Победам русского оружия мы посвятили архитектурное и художественное решение вестибюля. Раскрытию этой темы в какой-то степени способствовало не совсем обычное расположение здания. Оно не выходит на красную линию улицы, как это делается обычно, а находится в глубине двора большого дома. Вход же с Садового кольца открывается триумфальной аркой, далее идут пропилеи из двух рядов гранитных торшеров, внутренний дворик и, наконец, вход в вестибюль. Вся эта архитектурная цепь заканчивается торжественным купольным круглым залом, с мозаичным фризом и венком на куполе. В этом зале мастерство Корина-монументалиста проявлено очень ярко.

Прошло 30 лет с той поры, когда мы с Павлом Дмитриевичем трудились над залом. За это время менялись вкусы и мода в архитектуре, но зал «выстоял» и сейчас продолжает волновать посетителей своей торжественностью и простотой средств, которыми достигнуто ощущение гордости за военные подвиги народа. В начале работы Павел Дмитриевич предложил эскизы мозаичного фриза с включением в его композицию портретов великих полководцев, громивших врага на Смоленском направлении. Один из эскизов фрагмента фриза с портретом Кутузова был подарен мне Павлом Дмитриевичем в память

о нашей совместной работе над залом. Он дорог мне не только как этап большой работы. В нем удивительно четко выражен почерк мастера. Каждый штрих даже первоначального эскиза говорил у него о многом... И не удивительно, что первоначальные коринские эскизы почти точно совпадают с окончательным произведением мастера в натуре, хотя после них разрабатывались рабочие эскизы и рисовались картоны в натуральную величину. Что греха таить, частенько в нашей практике художники сделают эскиз, а дальнейшую разработку его передоверяют своим помощникам. Павел Дмитриевич не допускал этого. Он очень сердился, когда ему предлагали свои услуги помощники для ускорения работы. Он все старался делать своими руками.

Много изобретательности проявлял он при изготовлении мозаичного фриза в натуре. Он всегда смело отходил от канонов, сложившихся в живописной и монументальной технологии. Во фризе вестибюля «Смоленской» это проявилось особенно остро, видимо потому, что фриз — одно из последних монументальных произведений художника. Здесь Павел Дмитриевич смело пошел на смешение техники флорентийской (мраморной) мозаики со смальтой. И это придало фризу особенное очарование и торжественность. Кроме того, он смело ввел в рисунок око́лы стекла, которые смотрятся драгоценными камнями на ордене Победы. Нас, участников этой работы, не раз удивляло, как Корин, буквально подбирая булыжник на улице и разбивая его специальной машинкой, находил в нем удивительное богатство оттенков. В центре купола вестибюля над залом парит торжественный венок, почти иллюзорный. Он выполнен в совершенно неожиданной для того времени технике. Основа венка написана по мокрой штукатурке. После этого он прописан Павлом Дмитриевичем яичной темперой, которую составлял и приготовлял сам художник. Тактично вкрапленные в живопись участки золотой смальты различных оттенков придали произведению особый блеск и сияние.

В окончательном варианте Корин отказался от портретов полководцев и создал настроение победного военного марша мощными витками русского орнамента. Архитектура наземного вестибюля станции метро «Смоленская» была отмечена премией Госстроя РСФСР.

Участвуя вместе с архитектором А.Н.Душкиным в реконструкции Лубянского пассажа под универмаг «Детский мир», я поработал с Павлом Дмитриевичем еще над одной темой. Он сделал очень интересный эскиз мозаичного панно для детского магазина — «У лукоморья». Там был и дуб, и леший, и русалка, и кот ученый... Центром композиции была фигура великого поэта. К сожалению, эта работа не была завершена.

После смерти Корина среди его друзей-архитекторов был проведен небольшой конкурс на проект надгробия на Новодевичьем кладбище. Мой проект получил одобрение родственников художника и Художественного совета Министерства культуры СССР. Помню, как Евгений Викторович Вучетич горячо поддержал меня. Мы знали, что желанием Павла Дмитриевича было включить в компо-



58. О.А.Великорецкий. Проект надгробия П.Д.Корина

зицию надгробия одну из любимых вещей его коллекции, произведение мелкой пластики XVII века. С помощью гальванопластики сделали точную копию этой вещи и вмонтировали ее в гранитный камень с грубым окóлом по краям. Памятник получился по-корински простой и монументальный. Старинное произведение, вставленное в гранит, придало ему бóльшую художественную ценность.

Параллельно с работой над памятником мы с женой, скульптором Галиной Дмитриевной Чечулиной начали работать над мемориальной доской на доме-мастерской, где жил и работал Павел Дмитриевич. Вкомпоновать доску в фасад небольшого особняка не представляло особого труда. Сложнее было создать образ выдающегося деятеля советского искусства, одного из крупнейших художников-портретистов нашего времени. Мы обратились за помощью к некоторым скульпторам, которые хорошо знали Павла Дмитриевича. Однако никто из них не решился работать над портретом Корина. В конце концов Г.Д.Чечулина осмелилась и стала работать над портретом одна. Мы включили в композицию доски руку Павла Дмитриевича. Кто помнил Корина — помнил его характерные руки художника-труженика, так ловко державшие кисть и палитру. Во время работы над портретом в мастерскую скульптора приезжала Прасковья Тихоновна, и



59. Надгробие П.Д.Корина на Новодевичьем кладбище
Архитектор О.А.Великорецкий. Москва

ее ценные советы помогли успеху работы. Доска выполнена из благородного материала — черного гранита «габро».

Кроме гранитных, есть еще один прекрасный памятник Павлу Дмитриевичу Корину, сотканный из доброты и сердечности его друзей, которые регулярно до сих пор собираются в доме Корина в дни его рождения и смерти. В эти дни неутомимая Прасковья Тихоновна хлопочет по приему гостей, в мастерской собираются интересные люди, слышатся воспоминания, полные любви и признательности большому художнику. Душой этих встреч много лет была известный искусствовед, ныне покойная, Ксения Степановна Кравченко.

Главным же памятником Павлу Дмитриевичу будет вечно служить его прекрасное искусство, его замечательные произведения.

Ю.Э.Осмоловский
Несколько слов о П.Д.Корине

С Павлом Дмитриевичем Кориным я познакомился в конце 1957 года, когда редакция журнала «Декоративное искусство СССР» заказала мне статью о его творчестве. После настороженного со стороны Павла Дмитриевича телефонного разговора я отправился в его дом-мастерскую на Пироговке. И вот я в доме Корина. Художник внимательно и изучающе смотрит на меня, как бы прикидывая в уме, что это за молодой человек, собирающийся писать о нем?

Позднее мне станет понятна его настороженность.

Разговор заходит о родном для Корина Палехе, о годах учебы, и художник говорит те слова, которые написал в автобиографическом очерке: «Искусством я на-

чал заниматься не по призванию, а по рождению, как наследственным прадедовским делом, изменить которому считалось чем-то нехорошим».

В доме тишина, мы сидим в столовой, и я благоговейно слушаю седого мудрого человека с суровым и несколько отрешенным лицом. Обстоятельно и не спеша отвечая на вопросы, он из-под темных бровей поглядывает на меня и, наконец, говорит: «Пойдемте в мастерскую».

Большая мастерская заставлена холстами, повернутыми лицевой стороной к стенам; в памяти остались только большой пустой холст, прекрасная копия фрагмента картины А.Иванова «Явление Христа народу» и коринский пейзаж «Моя родина», открытые любопытствующему взгляду посетителя. Художник просит меня встать посередине мастерской, а сам начинает переворачивать холсты и окружать ими жадно глазеющего единственного зрителя.

Так я впервые увидел знаменитые эскизы П.Д.Корина к картине «Уходящая Русь». Среди персонажей, изображенных на холстах, узнаю молодого Степана Сергеевича Чуракова — ныне известного реставратора, вместе с которым в те годы я работал в Государственной центральной художественно-реставрационной мастерской (ныне Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени И.Э.Грабаря). Впечатление ошеломляющее, я стою растерянный и молчу. Павел Дмитриевич улыбается и начинает вспоминать о том, как он писал свои полотна:

— Особенно тяжело было поднимать на шестой этаж моей старой мастерской безногого старика нищего. Он был настолько грязен и заражен насекомыми, что во время сеанса приходилось вокруг него класть тряпки, намоченные керосином.

Старик нищий с всклокоченной бородой и безумно горящими глазами врезается в мое сознание и будоражит его. Запоминаются выразительные женские образы и среди них молодая монашенка, исполненная фанатической веры и отрешенности от суеты мирской.

В 1958 году в шестом номере журнала «Декоративное искусство СССР» вышла моя статья о монументальных работах П.Д.Корина [54]. Кто-то спросил его мнение о статье. Павел Дмитриевич ответил: «Главное, не ругают». В конце тридцатых, в сороковых годах творчество художника подвергалось несправедливой критике, граничащей с разносом. Павел Дмитриевич это остро переживал и, как-то вспоминая о том периоде, показал мне свою фотографию с грустным лицом, на обороте которой было написано: «Изгнан с выставки...» Поэтому так настороженно он отнесся к моей работе над статьей, памятуя столь недавнее прошлое.

В 1960 году скончался Игорь Эммануилович Грабарь, являвшийся долгие годы научно-художественным руководителем ГЦХРМ [55], получившей впоследствии его имя. Новым руководителем был приглашен Павел Дмитриевич Корин. Помню, как он приехал в мастерскую, помещавшуюся в бывшей Марфо-Мариинской обители на Большой Ордынке и, обращаясь к присутствующим, тор-

54
Осмоловский Ю. О монументальных работах П.Д.Корина. — Декоративное искусство СССР, 1958, № 6, с. 19—24.

55
ГЦХРМ — Государственные центральные художественно-реставрационные мастерские в Москве. (До 1974 г. Ныне — Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. академика Грабаря).

60. Молодая монахиня. 1935



жественно сказал: «Для меня большая честь после Игоря Эммануиловича возглавлять вашу мастерскую».

Марфо-Мариинская обитель для П.Д.Корина была связана с дорогими воспоминаниями. Здесь после окончания художественного училища он работал вместе с Михаилом Васильевичем Нестеровым, самостоятельно расписал склеп-усыпальницу и встретил свою будущую жену и друга Прасковью Тихоновну. Поэтому он часто посещал мастерскую, внимательно смотрел все, над чем работали реставраторы, следил за сохранностью росписей М.В.Нестерова. Павел Дмитриевич горевал, что когда-то пропало несколько работ Нестерова из иконостаса и говорил: «Я бы заплатил любые деньги для того, чтобы работы Михаила Васильевича вернуть на свое место».

Будучи в те годы ученым секретарем ГЦХРМ, я начал работать с Павлом Дмитриевичем и более часто встречаться с ним. Приезжая подписывать какие-то бумаги или протоколы заседания ученого совета, я всегда ощущал доброе внимание хозяина дома. Павел Дмитриевич приглашал меня в столовую, куда обязательно подавался чай с печеньем или сухарями. Так, не спеша, за чаем решались различные производственные вопросы, а потом художник показывал мне свою коллекцию древнерусской живописи или на граммофоне проигрывал любимые пластинки с записями Ф.И.Шаляпина. Перед тем как ставить пластинку, Корин протирал ее бархатной тряпочкой, садился в кресло и, подперев голову рукой, погружался в шаляпинский мир, повторяя иногда только одно слово: «Божественно!»

Последнее, что я могу вспомнить о Павле Дмитриевиче Корине, было услышано мною от Екатерины Федоровны Белашовой. В 1967 году в канун празднования 50-летия Октября она поехала в больницу навестить и поздравить с наступающим праздником находившихся там А.А.Дейнеку, В.А.Серова и П.Д.Корина. Возвратившись, она рассказывала только о Корине:

«Он полулежит в подушках, его лицо значительно и одухотворенно, на нем нет никаких следов страха перед смертью и говорит со мной о возвышенном и прекрасном».

Вот таким возвышенным и прекрасным запомнился навсегда нам Павел Дмитриевич Корин.

И как завет современным художникам о постоянном совершенствовании мастерства звучат сегодня его слова: «Как бы ни были хороши и велики наши чувства, наши мысли, наши идеи, если они сказаны косноязычно, они не будут действовать, не будут жить...»

И.А.Иванова
Музей Рублева и П.Д.Корин

Встречи с Павлом Дмитриевичем Кориным всегда оставляли впечатление большого, исключительного события. Их хотелось запомнить, о них интересно было рассказывать, всякий раз открывая новые черты в характере, в таланте Павла Дмитриевича. По какому бы поводу эти

встречи ни возникали, их отмечал особый смысл, всецело связанный с натурой, в которой воедино были слиты гражданин, художник и общественный деятель. Именно это придавало значительность его творчеству и сказывалось как на его облике, так и на поступках, отношениях с людьми.

Сравнительно небольшого роста, он был всегда величественным. Внутренняя подтянутость, собранность делали его лицо и всю фигуру монументальными. Сдержанные, неторопливые движения придавали особую выразительность его жестам. Тихая, размеренная речь свидетельствовала о том, что каждое слово произносится продуманно, поэтому оно всегда было весомым, емким, лишенным случайности. Павел Дмитриевич внимательно всматривался в человека с той благожелательностью, которая располагала к общению.

Начало 1950-х годов связано с определенным оживлением в области изучения древнерусского искусства. Немалую роль в этом деле сыграл тогда только зарождавшийся Музей имени Андрея Рублева. Правда, музея как такового в ту пору еще не было, но постановление Совета Министров СССР 1947 года о его создании горячо поддержала научная и художественная общественность.

В бывший Андроников монастырь, где предстояло поднять из руин древнейшие памятники Москвы, потянулись многие, кто понимал, насколько нужен музей, посвященный древнерусскому искусству, связанному с восемью столетиями в культуре русского народа.

Корин был среди тех, кто сразу поверил в этот музей, в его будущее. Он радовался первым экспонатам, горячо поддерживал его начинания. Сколько им, вместе с крупнейшими учеными, такими как И.Э.Грабарь, Д.С.Лихачев, М.В.Алпатов, Н.Н.Воронин, было подписано бумаг в защиту довольно сложного, пугающего многих профиля Музея древнерусского искусства! Сколько раз сотрудники направлялись в дом на Пироговской с очередным рассказом о трудностях, где с неизменной благожелательностью их встречал Корин, готовый поддержать во всем.

Павел Дмитриевич оценил то, что такой талантливый реставратор, как Василий Осипович Кириков, в 1954 году, когда привезены были первые иконы, начал их расчищать безвозмездно, приходя в Музей после работы из Государственных центральных художественных мастерских, до позднего вечера занимаясь реставрацией.

1959 год был для музея особенным. Андроников монастырь готовился к торжественным дням. Всемирный Совет Мира в сентябре 1960 года решил отметить 600-летие со дня рождения Андрея Рублева.

Реставрация древнейшего монастыря шла полным ходом. Уже упорным трудом реставраторов-архитекторов поднимался Спасский собор, восстанавливался его первоначальный облик. К этим дням было приурочено открытие Музея имени Андрея Рублева.

В.О.Кириков, уже окончательно перешедший сюда работать, приступил к раскрытию одного из шедевров — иконы «Иоанн Предтеча» из Николо-Пешношского монастыря (близ Москвы, под Дмитровом). Как только Кири-



61. В мастерской. Февраль 1964

ков сделал предположение, что икону мог написать Андрей Рублев, Павел Дмитриевич приехал в музей.

Он, как всегда, шел по территории Андроникова монастыря не торопясь, для него здесь все было исполнено особой торжественности. Ведь по этой земле ходил Рублев, здесь в белокаменном соборе, стоящем в центре монастыря, он завершил свою последнюю работу. В 1952 году были открыты небольшие фрагменты его росписей. Перед величием гения Андрея Рублева Корин всегда преклонялся и, рано осознав его величие и ценность, смело соизмерял творения мировых гениев с его творчеством.

Небольшая комната в помещении дирекции, где ведет раскрытие иконы В.О.Кириков. Он встречает Павла Дмитриевича со своей особой, «кириковской», сияющей улыбкой. Реставратор знает, Павел Дмитриевич откликнется на все его раздумья, поймет все, что пережито, когда открывалась сантиметр за сантиметром живопись, в которой так многое напоминает приемы Андрея Рублева, проявившиеся в «Троице». Ведь Кириков их так хорошо знает. Он в эти дни всеце-



62. Работа над триптихом «Сполохи». 1955

ло занят копией с «Троицы», она стоит в зале ГТГ рядом с прославленными произведениями великого мастера.

На столе икона «Иоанн Предтеча». Корин смотрит молча. Затихают все присутствующие. Наконец Павел Дмитриевич произносит: «Если это не Рублев, то кто же?!» Здесь и вопрос и утверждение. Глаза Павла Дмитриевича свидетельствуют о той радости, которая всецело его захватывает. Он восторгается тонкостью живописных приемов, сдержанной гаммой колорита, который усиливает глубину внутренней характеристики образа. Исключительность этого образа, его художественное совершенство давали право на столь смелый вывод.

Впоследствии, при встречах, Павел Дмитриевич не раз обращался к разговору об этом уникальном памятнике. Ему многое было созвучно в этом произведении. Пророк Иоанн Предтеча, в образе которого средневековые живописцы чаще всего стремились подчеркнуть внутреннюю напряженность, связанную с жаждой активной деятельности, в этом произведении предстает погруженным в глубокое раздумье. Ни тени трагического — все светло и тихо в облике изображенного мыслителя. Может быть, более всего именно это сделало образ близким рублевскому искусству.

Прошли годы, и хотя сейчас нет у специалистов единства во взглядах на предполагаемого автора и на определение времени создания этой иконы, точку зрения Корина

нельзя не принимать во внимание. Редко кто мог, как он, настолько проникать в мир творчества древних живописцев, оценить качество произведений, отражавших высоту одаренности древнего мастера.

Атмосфера приподнятости, царившая в 50—60-е годы в музее, заражала всех, кто входил в него. В его стенах шла не только организационная работа, но уже велась популяризация древней живописи, которая в таком объеме осуществлялась впервые. В ту пору музей был единственным, посвященным показу только древнерусского искусства, он вводил в мир художников Древней Руси, сосредоточивался на сложном, своеобразном языке иконы. Задача музея — сделать далекое искусство средневековья близким, понятным, а самое главное — нужным. Радость общения с первоклассными памятниками объединяла и сотрудников и посетителей.

1961 год. Среди присутствующих на Ученом совете — П.Д.Корин, С.В.Герасимов, А.М.Лаптев. Обсуждается вопрос о реставрации уникальных произведений. Нужно подтвердить правильность решений сотрудников музея, относящих ряд икон к выдающимся. Мнение крупнейших мастеров живописи особенно важно. Здесь присутствуют и реставраторы: В.О. и А.В.Кириковы, В.Е.и И.Е.Брягины, С.С.Чураков. Сколько добрых, теплых слов они слышат в свой адрес. Наталия Алексеевна Демина, старший научный сотрудник, крупнейший специалист в области древнерусской живописи, положившая начало научной и собирательской деятельности музея, представляет членам Ученого совета отреставрированные произведения. Павел Дмитриевич внимательно слушает Наталию Алексеевну. Он понимает ее мысль, ее желание сосредоточить в музее первоклассные памятники.

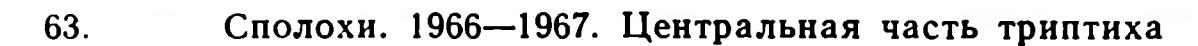
Особое внимание художников обращено к иконе «Тихвинская Богоматерь» 1680 года. Она совсем недавно поступила к нам, найденная Н.А.Деминой на чердаке Калужского краеведческого музея, куда попала во времена недооценки национального художественного наследия.

Павел Дмитриевич и Сергей Васильевич Герасимов с юношеским задором рассматривают многочисленные композиции — клейма, окружающие изображение Богоматери. В них история создания города Тихвина. Павел Дмитриевич отмечает, с какой непосредственностью работает мастер, сочетая условную манеру с живописной. В одном клейме — стилизованные облака, а рядом — легкие, воздушные, какие бывают летней жаркой порой. Тонкая миниатюра передает своеобразие природы северного края, где увлеченно трудился человек, украшая свою землю, ставя храмы, сооружая монастыри-крепости.

Для Павла Дмитриевича, который с 30-х годов занимался собиранием произведений художников Древней Руси, очень близок подход Н.А.Деминой, требовательно относившейся к качеству икон, входящих в музейные фонды.
В этом Павел Дмитриевич продолжал традиции И.С.Остроухова, С.П.Рябушинского, чьи коллекции влились в Государственную Третьяковскую галерею, составляя сейчас национальную гордость. Собрание Корина — образец тщательного, строгого подбора. Здесь высокий вкус собирателя и

его глубокое понимание. За каждой иконой его коллекции своя история, раздумья, настоятельное желание постоянно соизмерять собственное искусство с искусством древних мастеров. Вот почему в Музее имени Андрея Рублева было все дорого и близко Павлу Дмитриевичу. Он встречал в этих стенах своих единомышленников, так же, как и он, влюбленно относящихся к искусству Древней Руси.

Очевидно, каждый, кто входил в дом Корина, ис-


63. Сполохи. 1966—1967. Центральная часть триптиха



пытывал сложное чувство. Было неловко от сознания, что своим присутствием отрываешь художника от дела, на котором он так самозабвенно сосредоточен. Собранность Павла Дмитриевича передавалась тем, кто с ним общался, обязывая в первую очередь беречь время художника. В его доме никогда не покидало чувство, что Корин как бы не принадлежит себе — он весь в том творческом напряжении, которое обязывает его к высокому служению искусству. От того, кто обращался к Павлу Дмитриевичу, требовалась лаконичность во всем — в словах, действиях.

Зимний день 1965 года. С очередной бумагой в руках вхожу в дом Корина. Встречает оживленно деловая Прасковья Тихоновна. По коридору из дальних комнат идет навстречу Павел Дмитриевич. Он уже знает и о приходе, и о просьбе. Неотступно думаю, что надо быть краткой. Нет,

Павел Дмитриевич просит подробно рассказать, что нового в музее. Садимся к столу. Прасковья Тихоновна предлагает чай, появляются любимые Павлом Дмитриевичем миндальные пирожные. Сижу на кончике стула, знаю, надо подниматься, уходить, но Павел Дмитриевич все задерживает. Разговор постоянно переходит на творчество Андрея Рублева. Корин недавно получил большие фотографии с икон Звенигородского чина. Они висят здесь, в столовой. Нако-

64. Сполохи. Правая часть триптиха



нец, Прасковья Тихоновна говорит решительно: «Ты, Паша, не тяни, скажи Ирине Александровне...»

Павел Дмитриевич наклонил голову, смотрит, улыбаясь, но молчит. Тогда Прасковья Тихоновна все сообщает сама: «Ирина Александровна, ему надо, чтобы вы попозировали ему для головы... воина». Я поспешно, даже не дослушав конца фразы, поднимаюсь, отвечая: «Конечно, конечно, пожалуйста». Вся неловкость мгновенно рассеивается. Идем в мастерскую. Павел Дмитриевич, говорит, что его смущало, как я отнесусь к его предложению, ведь наброски он будет делать для головы мужчины.

Мы в мастерской. У гигантского полотна, предназначенного для «Уходящей Руси», — мольберт. На нем картина, получившая название «Сполохи». Она близка к завершению. Задуманная в дни Отечественной войны (1942), как

правая часть триптиха «Александр Невский», она впоследствии становится самостоятельным произведением, в котором находят продолжение патриотические идеи, столь глубоко охватившие художника в грозные, суровые дни испытаний народа. Эта тема, созвучная искусству Корина, позволила ему сосредоточиться на передаче глубоко национальных черт характера человека, обратила художника к истории, к летописям, былинам, сказаниям. Связанная с

65. Сполохи. Левая часть триптиха



прошлым, она всецело была обращена к современникам художника, обращена к событиям настоящего дня.

На эскизе 1942 года видно, что уже тогда определилась композиция, посвященная шествию воинов, несущих тело молодого князя, сподвижника Александра Невского, тяжело раненного в битве. Корин, стремясь к передаче типичного в образе главного героя, искал наиболее убедительные черты. Вдохновлялся образом Даниила Галицкого, на долю которого выпала тяжкая участь пережить татарское разорение, но не утратить душевной стойкости, которая придает силу его облику, его поступкам и речам. Ему позировали многие: и Надежда Алексеевна Пешкова (жена сына Алексея Максимовича Горького), и известный художник-график Илларион Голицын.

Сейчас Корину нужно было уточнить рисунок и как-то заново пережить этот образ.

Сажусь в кресло. Закидываю голову, чтобы приблизиться к позе, какая уже определилась на картине. Павел Дмитриевич начинает рисовать. Проходят минуты, и я вдруг понимаю — щадит меня Павел Дмитриевич. Ведь на картине голова юноши совсем запрокинута. Говорю ему об этом. Отвечает: «Конечно, но ведь вам будет так трудно...». Сажусь так, как надо. Голова сильно откинута назад, отчего резко определились линии шеи, подбородка, заострились черты лица. Спрашиваю: «Так?» Слышу тихое: «Так, так...».

Павел Дмитриевич работает молча. Смотрю сбоку. Он сидит справа от меня в черном халате, его голова с серебристыми волосами в сумерках мастерской кажется особенно величественной. Губы плотно сжаты, глаза чуть прищурены и смотрят откуда-то из глубины. Он, очевидно, доволен.

В конце, часа через два, он оживленно рассказывает о предстоящей речи на торжественном заседании, посвященном юбилею Валентина Александровича Серова, читает сделанные им наброски и такой же радостный провожает. Значит нашел то, что искал, значит доволен тем, что сделал.

Этой картине — «Сполохи» — предстояло стать последней в коринском творчестве. Реквием павшему воину-победителю стал реквиемом самому художнику, его мужественной стойкости, его самоотверженному жизненному пути, его искусству, в котором он воплотил идеалы высокой гражданственности и нравственной красоты.

А.В.Васнецов
Мое знакомство с Павлом Дмитриевичем Кориным

Познакомился я с Павлом Дмитриевичем в доме моего деда Виктора Михайловича Васнецова на Третьем Троицком примерно в конце 30-х годов. Говорю «примерно» потому, что был еще очень мал и мало что помню об этом знакомстве.

По-настоящему знакомство состоялось через 20 лет, там же, у моей тетушки Татьяны Викторовны Васнецовой. Павел Дмитриевич пригласил нас, меня и Татьяну Викторовну, к себе в мастерскую.

Там я только по-настоящему и узнал Павла Дмитриевича как художника и человека. Бывал я и позже в его мастерской, но это первое посещение особенно мне запомнилось, помню, как с Большой Пироговки мы с тетей Таней, пройдя какими-то дворами, очутились перед невзрачной дверью, идущей как бы в никуда. Мы позвонили, открыл сам Павел Дмитриевич. Сразу Павел Дмитриевич повел нас в мастерскую. Было удивительно видеть огромное помещение, которое снаружи так замкнуто домами и двориками, что трудно было предположить о возможности его существования. Да и вся обстановка была необычная, непохожая на обстановку других мастерских. Во-первых, огромный холст от пола до потолка, загрун-



66. Мастерская на Малой Пироговской. Современный вид. Москва

тованный серой краской, лестница для того, чтобы его писать, и — ничего на холсте.

Мы сели и Павел Дмитриевич показал нам этюды для картины «Русь уходящая». Огромные фигуры в рост на больших холстах. Теперь они всем известны, но тогда мало кто знал об их существовании. Я же вообще видел их впервые. Меня поразило, что художник совершает такую огромную, гигантскую работу и вроде бы никому до этого дела нет (сейчас это звучит странно, но тогда это было именно так).

Под впечатлением этой портретной галереи осмотрел я всю мастерскую, античные гипсы. Павел Дмитриевич рассказал, что они с братом подобрали их в июле 1920 года, когда их выбрасывали из окон Вхутемаса как устаревший и никому не нужный хлам. Гипсы были прекрасны, и мне казалось почти фантастичным то, о чем рассказывал Корин. «А впрочем, время было интересное, — добавил он, — и даже этот детский вандализм был чем-то интересен».

Потом он повел нас показывать свою коллекцию икон. Сейчас эта коллекция всем известна, о ней выпущена целая книга. Но тогда она меня поразила и обилием, и удивительным качеством вещей, и экспозицией, сделанной с очень большим тактом и вкусом.

За чаем Павел Дмитриевич рассказывал об Италии, потом вдруг сказал: «Вот, Андрюша, ты видел дрезденскую «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля? Такую картину может написать только очень хороший человек. Плохой, нечестный при всем таланте такое не напишет». Я эти слова помню до сих пор.

Так прошло время в разговорах. В конце Павел Дмитриевич попросил свою жену сыграть что-нибудь. Что играла Прасковья Тихоновна, я не помню, но что-то очень хорошее, что-то добавила к общей атмосфере дома. После музыки мы ушли. Бывал я и позже у Павла Дмитриевича, но это первое свое посещение запомнил навсегда.

После возвращения Павла Дмитриевича из Америки, где он был со своей выставкой, я его спросил, какие картины ему больше всего понравились. А он вдруг: «Вот, видел я «Гернику» Пикассо. Замечательная картина, как детали написаны!» Я сначала оторопел. Вот уж не ожидал от Корина такого отзыва, а потом подумал: «Все правильно. Именно Корину «Герника» и должна была понравиться».

Удивительная черта Павла Дмитриевича — готовность помочь молодым художникам, и помочь всерьез. Мне он тоже помог в трудную минуту.

Сейчас это как-то не модно. А тогда художники старшие помогали молодым. И молодежь их за это любила и уважала.

Наверное, сожалея об уходе из жизни таких людей, как Корин, нужно благодарить судьбу за то, что дала радость встреч с ними.

А.А.Кулешов
Первая выставка Павла Корина

Первая персональная выставка произведений П.Д.Корина была незаурядным событием в художественной жизни Москвы, редким по широте общественного резонанса.

Открытая в залах Академии художеств СССР в конце января 1963 года, она совпала по времени с другой, развернутой там же выставкой произведений, представленных на соискание Ленинской премии. Хотя и не преднамеренное, совпадение это было знаменательным. В выставке соискателей Ленинской премии участвовали представители нового поколения, зачинатели достигшего в ту пору своего расцвета «сурового стиля» — Т.Салахов, В.Иванов, П.Оссовский. Художники, во многом считавшие себя учениками и последователями Павла Дмитриевича, одного из тех мастеров старшего поколения, которые «держали» высокий уровень советской живописи и последовательно утверждали высокое реалистическое направление — правду жизни в искусстве.

Его полотна обладали огромным духовным потенциалом — это особенно наглядно раскрылось на выставке, и можно сказать, что организация ее назрела как насущная общественная необходимость.

Экспонировалось 66 живописных работ, 28 произведений монументально-декоративных — в том числе и эскизы его мозаик, 33 акварели, 30 рисунков и 4 альбома с натурными зарисовками разных лет. Кроме того, в отдельном зале были показаны эскизы фриза для Дворца Советов.

Как формировалась выставка? Живописные портреты, триптих «Александр Невский», акварели и часть рисунков поступили из ГТГ и Музея А.М.Горького, остальные же произведения, то есть бóльшая их часть, из мастерской художника. Ответственность за сбор всех этих работ и за подготовку выставки лежала на мне. В мастерскую Корина, на Малую Пироговскую, я поехал с моим помощником С.П.Митрохиным и двумя рабочими. Они тщательно обертывали в мягкую упаковку каждое полотно. Работа шла под непосредственным наблюдением самого Павла Дмитриевича — в этот момент нельзя было не почувствовать в нем опытного реставратора, много лет руководившего реставрационной мастерской Музея им. А.С.Пушкина и в свое время возглавлявшего комиссию по сохранению шедевров Дрезденской галереи. Павел Дмитриевич превосходно знал «кухню» упаковки и перевозки художественных ценностей. Он очень бережно относился к оформлению своих картин и рисунков, дорожил своими работами и, естественно, не хотел подвергать их ненужному риску при упаковках, перевозках и развеске в залах. Лишь убедившись, что все в подготовке выставки делается профессионально, успокоился и полностью положился на нас.

Вообще, характер у Павла Дмитриевича был непростой. С первого взгляда казалось, что человек он мягкий, снисходительный. Движения его головы и рук были спокойными, уверенными, ходил он не быстро, но как-то целеустремленно. Здоровался за руку, уважительно, глядя в глаза, говорил с улыбкой. Однако панибратства не допускал, а в работе бывал строг, требователен. Очень не любил менять принятых решений, даже если уговаривали близкие ему люди.

Пока шла упаковка, Павел Дмитриевич еще раз переосматривал работы, предназначенные для выставки, иногда советовался со мной, какую вещь брать, а какую лучше оставить в мастерской. Подробно рассказывал, как работал над эскизами мозаичного фриза для проектировавшегося Дворца Советов — фриз должен был быть размещен на стенах круглого зала. Этой работе он отдал почти семь лет (1941—1947), но эскизы не утвердили, да и сам Дворец не был построен. Было ясно, что если развесить по стенам академических залов небольшие по размерам эскизы, то они будут казаться обедненными, мелкими. Мне подумалось, что они будут лучше выглядеть на стенах макета, в том виде, в каком они стояли в мастерской, — макет передавал масштаб интерьера и при соответствующей подсветке мог бы дать полное представление об уникальной монументальной работе. Набросав план экспозиции, я указал, где и как можно поместить этот макет. Прасковья Тихоновна возражала, беспокоясь, что на выставке все будет выглядеть слишком громоздко, но Павел Дмитриевич одобрил мою мысль, и мы с ним стали тщательно измерять габариты макета, продумывать подробности его освещения и размещения. Когда же был осуществлен монтаж и сделана внутренняя подсветка, то все мы поразились красоте эскизов.

Работа над экспозицией велась при участии самого Павла Дмитриевича. Существует верное мнение, что сде-

67. Схимница. 1930



лать удачную, научно обоснованную и понятную массовому зрителю экспозицию не легче, чем написать статью. И действительно, для хорошего показа картин Корина мало было обычных экспозиционных приемов: учета хронологии, формата, тона, направления света и т. п.

Центром выставки были залы живописи, в первую очередь с портретами к «Уходящей Руси». Их разместили в высоком и просторном конференц-зале. Собранные вместе, портреты выглядели особенно внушительно и монументально. В мягком ровном освещении выявились все нюансы строгой и скупой живописи в любимых художником темных и черных тонах. При развеске Павел Дмитриевич рассказывал, как он писал этюды, об изображенных на них. Я спросил о схимнице в черной одежде:

— Как же, Павел Дмитриевич, вы могли писать этот портрет с натуры? Ведь, как известно из литературы, схимница не только позировать, но даже разговаривать с людьми не могла, так как отрекалась от всего земного, от мира людей.

— Вот так вопрос! — сказал Павел Дмитриевич, окая, как все палешане. — Ну, так это ей разрешили, обязали «послужить» церковные иерархии. Ходила она ко мне в мастерскую на Арбат пешком из Подмосковья: железную дорогу не признавала.

Зрители высоко оценивали искусство Корина, восторгались его мастерством, рассказывали о чувствах, вызванных его картинами. «Серия портретов «Русь уходящая» просто потрясающа. Каждая черточка показывает характер человека. Корин — один из немногих советских художников, которые заслуживают Ленинскую премию», — пишет один. «Как могло случиться, что такие замечательные картины выставлены впервые? Ведь по этим картинам могло учиться поколение художников!» — восклицает другой. «Ваши портреты к «Уходящей Руси» будут жить всегда, и очень жаль, что Вам не удалось создать из них единое задуманное Вами полотно», — огорчается третий. «Сегодня, после повторного посещения выставки, я почти уверился в том, что картина «Уходящая Русь» написана. Она мною зрительно ощущалась среди выразительных этюдов к ней», — как бы возражает ему четвертый.

Павел Дмитриевич внимательно читал отзывы (книги с отзывами по его просьбе после окончания выставки были переданы ему и теперь хранятся в архиве его дома-музея). Много лет спустя, когда я работал над подготовкой книги его писем из Италии 1931—1932 годов, я увидел в его архиве маленькие записные книжки. В них он записывал мысли об искусстве, выписывал заинтересовавшее из прочитанного, в них были приведены и некоторые отзывы: «Уважаемый Павел Дмитриевич. У нас сейчас нет ни одного такого настоящего живописца, как Вы. При исключительном мастерстве Ваши работы очень современны и остры. Не верьте людям, которые говорят, что Ваши этюды к «Уходящей Руси» — потрясающей разоблачительной силы. Это прежде всего глубоко психологические образы, высокохудожественные. И это — главное. В этом искусство». И еще один: «Уходящая Русь» для меня откровение, я не знал, что Корин такой сильный,

чисто русский человек. Корин — душа и совесть народа, его чувства, его муки, его слава. В скупых выражениях, в лаконичных формах, в скупых красках он дает выражение главного, которое невольно захватывает своей живой правдой. Ему веришь во всем».

Большой интерес вызвали у зрителей и портреты современников. «Они прославляют силу человеческого интеллекта, дух творчества в любой области»; «Портреты работы Корина станут в ряд с портретами Перова, Крамского, Ге, Репина и Нестерова. Они удивительны по глубине проникновения в характер и самую судьбу людей, а также по силе рисунка, по выразительности живописи», — писали зрители.

Конечно, с учетом общественного мнения 14 мая 1963 года Павлу Дмитриевичу была присуждена Ленинская премия. Принимая ее, он сказал: «Мне много лет, но голова ясна, рука еще тверда. Постараюсь сделать что-нибудь хорошее. Призываю нашу художественную молодежь идти на высоты реалистического искусства».

Зрители увидели портреты хирурга С.С.Юдина, пианиста К.Н.Игумнова, маршала Л.А.Говорова. Увидели одиннадцать портретных зарисовок А.М.Горького, сделанных в 1932—1934 годах в Сорренто и в Крыму, карандашный портрет, датированный 2 января 1936 года — последний, исполненный Кориным при жизни писателя. Он послужил основой для портрета маслом, написанного уже после кончины А.М.Горького. Экспонировались и другие карандашные портреты.

В витринах были показаны в раскрытом виде пять альбомов 1931—1961 годов. Они были заполнены превосходными натурными зарисовками Москвы, Палеха, итальянских городов, фрагментов с картин. К сожалению, рисунки эти до сих пор остаются почти неизвестными — лишь малая часть их опубликована в монографии А.И.Михайлова и в составленной мною книге писем Корина из Италии [56].

56 П.Д.Корин. Письма из Италии. М., Изобразительное искусство, 1981.

Итальянские впечатления нашли свое отражение не только в рисунках, но и в акварелях — Павел Дмитриевич любил технику акварели, к которой нередко прибавлял темперные белила. Некоторые из этих работ стали подлинным украшением выставки и вызвали благодарные отзывы. «Большое спасибо за Ваши итальянские наброски, — написала одна зрительница. — По той любви, с которой они сделаны, по надписям из них (копируя фрагменты произведений Микеланджело, Рафаэля, Тинторетто, Корин в кратких, но выразительных словах говорил о своем восхищении этими мастерами. — *А.К.*) чувствуется, что Вы сами понимаете, что этих — «не прейдеши». Подлинники никогда не увижу, но по Вашему рисунку с портрета Аретино Тициана больше поняла, что это такое, чем рассмотрев десятки репродукций». Запись эта, как говорится, не нуждается в комментариях.

Павел Дмитриевич рассказывал мне, как он «сам у себя» купил одну акварель. Среди его итальянских натурных городских пейзажей был небольшой этюд площади Сан-Марко в Венеции. «Этот этюд я подарил одному моему почитателю. Помню, еще Михаил Васильевич, мой

учитель, ругал за это. Ну, прошло какое-то время, иду я по Арбату и захожу по привычке в комиссионный магазин, где продавались картины. Вижу, в витринке лежит мой пейзаж площади Сан-Марко. Говорю, что это моя работа. Узнал, и кто ее принес. Делать нечего — решил его выкупить. Вот так и получилось, что сам у себя купил этюд».

Особенностью коринских пейзажей является их панорамность, большой охват пространства. И «Римская

68. Палех. 1953



69. Пейзаж с церковью в Палехе. 1955



Кампанья», и «Сорренто», и «Флоренция», и русские — написанные еще до поездки в Италию — «Моя Родина» (Палех) и «Москва» — все это панорамы.

«Добавил, Пашенька, влево еще свой эскиз, прибавил <...> часть Аппиевой дороги, — сообщает он, работая над «Римской Кампаньей», жене. — Эта часть как-то сразу дала законченность. Купы пиний с кипарисами очень красивы». А через несколько месяцев, работая над портретом А.М.Горького, пишет из Сорренто: «Я пишу этюды к портрету, да расписался здорово, и знаешь, как всегда, у меня дело переходит к панорамам» [57].

57
Письмо от 15 марта 1932 года. — Корин П.Д. Письма из Италии, с. 155.

Из ранних работ особое внимание обращала на себя копия — фрагмент картины Александра Иванова «Явление Христа народу», выполненная Кориным в 1921—1925 годах. Огромный, почти в размер подлинника рисунок, подцвеченный сепией, воссоздавал центральную группу картины. Эта и другие копии с полотна Иванова были выполнены прекрасно, ими восхищался Нестеров. С них

пошла слава о Павле Корине как о замечательном рисовальщике.

Над копиями он работал в б. Румянцевском музее (там проектировался музей А.А.Иванова), где с ним неоднократно встречался искусствовед В.И.Костин. Впоследствии Владимир Иванович передал мне один, очень примечательный на мой взгляд эпизод, который я приведу. «Кропотливейшая работа Корина над копией, — говорил он, — поражала меня точностью передачи оригинала, неимоверным терпением художника и его настойчивостью в достижении совершенства. Как-то в разговоре с ним я сказал, что все же в картине Иванова есть какой-то холодок, например, в трактовке одежды персонажей, которая выполнена жестко и академично. И он мне на это ответил: «На вершине, Владимир Иванович, всегда холодно».

Павел Дмитриевич рассказывал, что будучи в Риме он разыскал дом, в котором жил и работал Иванов, написал пейзаж почти с того же места, откуда много лет назад писал Иванов, в музее Неаполя, рассматривая фрагменты помпейских фресок, самое большое внимание отдавал тем, которые тот зарисовывал. «Никто из великих художников, — говорил он, — не передал Италии лучше Иванова».

И, наконец, несколько слов о представленных на выставке произведениях монументальных. К ним Корин шел через годы труда. И весь этот труд был показан в залах Академии — экспонировались не только завершенные полотна монументальных триптихов «Александр Невский» и «Дмитрий Донской», но и все варианты и эскизы к ним, все предварительные — даже маленькие — рисунки. Экспонировался фриз «Марш в будущее», о котором я уже рассказывал, эскизы к мозаичным плафонам для станции метро «Комсомольская-кольцевая», карандашные рисунки к ним и к витражам для станции «Новослободская».

Публика его горячо благодарила, подолгу не отпускала из залов. Помню, раз после такой экскурсии какой-то зритель горячо говорил ему: «Если бы выставить ваши картины, товарищ Корин, в США или Англии, вам бы рукоплескали так же, как нашему прекрасному балету!» «Ваше творчество отразило дух, мощь и силу русского народа, оно в одном ряду с мировым искусством», — сказал другой.

10 февраля 1963 года Корин записывает: «Отзывов о моей выставке хороших много. Мне это утешительно, после многих, многих лет гонения и травли».

Справедливыми укорами звучали в книге отзывов слова зрителей: «Жаль, что эти картины не выставлялись до сих пор!» «Огромное Вам русское спасибо и низкий до земли поклон за Ваш гигантский подвиг художника, утвердившего и продолжившего русское самобытное искусство в живописи в труднейший период культа личности. Спасибо за счастье ощутить веру в то, что вечно будет жить — русское самобытное творчество, что подвижниками, как Вы, всегда будет поднято русское искусство. Спасибо и нашим светлым сегодняшним дням и «чистому небу» над нами, давшему возможность наконец увидеть Ваше творчество...», — записала группа врачей. «Искусство Корина, выдающегося мастера в области портретной живописи,

70. Дмитрий Донской с Сергием Радонежским
Эскиз центральной части триптиха. 1942



композиционной картины, монументальной мозаики — настоящий подвиг упорного вдохновенного труда многих лет. Чудесное искусство Корина, несправедливо замалчивавшееся в годы культа личности, в наши дни раскрылось перед народом во всей своей многогранности, во всей своей красоте», — как бы «подвела итоги» газета «Советская культура» 16 мая 1963 года.

Последние дни на выставку стояли огромные оче-

71. Великокняжеская дружина. Эскиз правой части триптиха «Дмитрий Донской». 1944



реди. Ее закрыли 17 марта. «Закрыли по решению товарищей художников, членов президиума Академии художеств <...> После закрытия собрались, требовали продления, прорывались на выставку, но все-таки закрыли», — записал Павел Дмитриевич. В этих словах звучит обида, но ради объективности следует сказать, что обычно выставки в залах Академии продолжались месяц, выставка же Корина работала пятьдесят дней, почти два срока.

Прошло несколько лет. Как-то Павел Дмитриевич зашел в Академию, позвал меня и сказал: «Вышла обо мне книга, хочу ее вам подарить в память о моей выставке». И, сделав тут же надпись, поднес мне монографию, которую написал по материалам выставки А.И.Михайлов. А через год, в августе 1967 года, он пригласил меня к себе в мастерскую, повел еще раз посмотреть свои работы, свою коллекцию икон. Подвел меня к скромной по размеру витрине и, показывая на несколько небольших икон, сказал: «Вот, Александр Александрович, с чего начинался наш Палех». Мне запомнились две иконы. Одна — «Иоанн Предтеча в пустыне» раннего XVIII века, размером 33×27 см; в среднике на розовых горках-лещадках стоит Иоанн в золотой власянице, средник окружают шесть клейм с житием святого. Другая — «Иоанн Предтеча —

Ангел пустыни», тоже XVIII века. Она поступила в коллекцию Корина из некогда известного собрания видного историка искусств А.В.Бакушинского, в свое время много писавшего о Палехе.

Не скрывая своей гордости и радости, улыбаясь, Павел Дмитриевич открыл книгу и стал писать. Потом повернулся ко мне и сказал: «Дождался я все-таки, возьмите, дорогой Александр Александрович, мой подарок,

72. Русский пейзаж с березкой. Эскиз-вариант левой части триптиха «Дмитрий Донской». 1942



пусть будет он вам на память», — и протянул мне книгу «Древнерусское искусство в собрании Павла Корина». И теперь, открывая эти памятные книги, я часто вспоминаю замечательного русского художника, послужившего всей своей жизнью и талантом нашему отечественному искусству.

В.М.Черкасский
Страницы воспоминаний

Посещение мастерской художника, беседы с ним в его доме — «Доме Павла Корина» — были «самой великой роскошью», которой судьба одаривала многих.

Впервые мне пришлось услышать о Кориных еще в тридцатые годы текущего столетия. В 1963 году я вспомнил о братьях Кориных; в залах Академии художеств СССР на Кропоткинской открылась персональная выставка работ художника Павла Корина, старшего из братьев.

И возникло желание видеть этого человека — Мастера магической кисти, войти в мир его, проникнуться тайной его творческой силы, узнать ее истоки. Все это заставило послать художнику размышления о выставке.

Павел Дмитриевич был очень отзывчив: через неделю был получен его ответ. Итак, состоялось заочное знакомство.

В июле или августе 1963 года, срезав на клумбе нашего деревенского домика прекрасные крупные белые розы, мы с женой отправились в Палех, чтобы вручить их художнику как знак преклонения перед правдой и красотой его искусства. Приближаясь к дому Кориных — высокому, просторному крестьянскому дому с белыми, узорчатыми наличниками, вступая на порог открытой двери и проходя по домотканым половичкам, мы испытали такую робость, такую неловкость, что надо было сделать большое усилие, чтобы громко спросить: «Есть ли кто дома?» Справа из двери вышла просто, по-домашнему одетая женщина и спросила: «Что вам угодно?» «Мы хотели бы видеть художника Корина и передать ему вот эти цветы», — смущенно пробормотали мы, вручая букет. «О, какие чудесные розы, — сказала она, приблизив цветы к лицу, — и какой аромат! Я — жена Павла Дмитриевича, а вы кто же?» Мы отрекомендовались. Прасковья Тихоновна сказала, что он в музее со знакомыми, приехавшими из Москвы, предложила подождать или пройти туда.

И вот мы в Музее палехского искусства. Там немноголюдно, и сразу выделяется группа москвичей, человек восемь. Мы ходим по залам, слушаем, ищем повода к беседе. Кто-то из москвичей спрашивает об истории села Палех, Павел Дмитриевич отвечает, упоминая фамилии князей Стародубских и Лобановых-Ростовских. «Впрочем, я не силен в истории Палеха, ее хорошо знает наш искусствовед Виталий Тимофеевич Котов, его спросим», — говорит он.

Моя жена обратила внимание на относительную краткость жизни художников Палеха и, обратившись к Павлу Дмитриевичу, спросила: «А что же, как мало жили художники в Палехе?» Он, улыбнувшись, ответил: «А как пили-то, посмотрели бы вы! Ведь не бутылки ставили на стол, а четвертные бутыли. Вот и укорачивали себе жизнь». Мы невольно обратили внимание на голос его, несколько приглушенного тембра баритон, со свойственным Владимирской и Костромской губерниям упором на «о».

На выходе со второго этажа музея глазам открывался пейзаж Палеха в яркую, солнечную погоду, выполненный Андреем Михайловичем Кориным. Пейзаж этот — небольшой по высоте, но широко развернутый по горизонтали. Мне очень нравится этот прием в пейзаже, и я спросил Павла Дмитриевича, уже спустившегося по лестнице впереди меня: «Как же широко можно развивать пейзажи по горизонтали?» Он ответил: «А как угодно широко, хоть весь круг можно в одном пейзаже обойти. Но это трудно. Быстро не сделаешь, а постепенно? Ведь идет время, меняется погода, освещение, цвет. Что же получится? Трудно это! А как хорош Палех!» — и он поднял руку, показывая на картину.

А в октябре мы получили письмо, написанное таким характерным, твердым, абсолютно ясным «коринским» почерком, и в нем были слова: «Не вы ли привезли нам в Палех белые розы? Не с вами ли встретился я тогда

в музее? Когда будете в Москве, приходите к нам. Обязательно приходите...»

Первая встреча в доме Корина в Москве. Это было 18 апреля 1964 года. По телефону Павел Дмитриевич рассказал, как найти его дом, и вот в пять вечера мы подходим к этому, внешне такому несуразному строению и с волнением нажимаем кнопку звонка. Входим в такую «торжественную» прихожую со старинными гравюрами на стенах и слышим торопливые шаги, Павел Дмитриевич спешит встретить гостей. Он крепко пожимает нам руки и говорит подошедшей в это время Прасковье Тихоновне: «Так вот они какие, наши друзья-ивановцы», — а я, обращаясь к жене, с волнением: «Так вот он какой, наш чародей!» «Ну полноте, какой я чародей, это вы напрасно сказали. Пойдемте, пойдемте смотреть», — говорит Павел Дмитриевич, приглашая нас пройти в квартиру.

Он рассказывал, как возникло у него стремление собирать предметы древнерусского искусства. Говорил о глубоком удовлетворении и радости, которые испытывал, когда удавалось приобрести икону хорошего старого письма. «Вот, смотрите, в какой наивной, но отчетливой форме дал художник мысль, что добром неизбежно зло побеждается, — Павел Дмитриевич остановился перед большой иконой северного письма. — Это — «Чудо в Хонех». Под горой добрые люди воздвигли обитель. Это, в народном сознании — добро. А язычники, живущие выше в горах, решили злом уничтожить добро и спустили на обитель горный поток, чтобы погубить ее. Но старик привратник видит, как Архангел — символ беспощадной борьбы добра со злом, мощным «копием» прободает землю и вода уходит в скалы, не причиняя зла обители; торжествует добро. Это — очень наивно, но какая сила заложена в этой простоте!»

Павел Дмитриевич разместил посредине мастерской стулья и, налаживая на соседнем столике граммофон, сказал: «Садитесь, посмотрим, послушаем» и, когда мы уселись, добавил с доброй своей улыбкой: «Зоя Сергеевна, вы ведь сидите на знаменитом стуле. На нем всегда сидел Алексей Максимович Горький, когда приходил в мастерскую смотреть «Реквием».

«Мне нужна музыка, когда я работаю или смотрю живопись, такая музыка, которая соответствовала бы духу, сущности картины. Вот, давайте смотреть «Сполохи», а слушать будем Шаляпина. Дивный был голос и величайшего таланта артист, гениальной натуры человечище».

Передо мною папка с письмами Павла Дмитриевича, записями бесед с ним, его мыслями. Вот рассказ Павла Дмитриевича о начале своей работы близ М.В.Нестерова. «Михаил Васильевич работал тогда на росписи храма Марфо-Мариинской обители в Москве и пригласил меня помогать. Надо было проводить лучи на поверхности свода сложной кривизны. Делали это с помощью натянутого шнурка, а я без шнурка обходился, брал кисть на длинной ручке и проводил луч прямо так, без всяких приспособлений. Твердая, точная была у меня рука. Михаил Васильевич восхищался, наблюдая работу, и говорил: «Ну, молодец, молодец!»

Соотношение опыта с талантом Павел Дмитриевич определял очень четко: «Умение приобретается опытом, умению можно обучить, а вот талант и чувство художника даются с рождением человека от Бога».

Взгляды его на искусство были отмечены высокой требовательностью: «Надо, чтобы выполнение было на высоте идеи, чтобы оно было волевым, чтобы каждый мазок, каждая линия, каждый тон были выражением вашей мысли. А это очень, очень трудно. Работа трудная, изнуряющая».

В последние годы жизни Корина меня поражали его глаза. Светло-синие, несколько поблекшего цвета, они таили в себе чувство глубокой усталости и, пожалуй, измученности, и только когда лицо его озарялось улыбкой, это выражение пропадало и они искрились совсем по-юношески.

В 1963—1965 годах Павел Дмитриевич писал среднюю часть триптиха «Сполохи». Помню, в один из приездов в Москву был я в мастерской художника. Средняя часть триптиха была уже почти закончена и меня захватили некоторые детали, сообщавшие ей особую выразительность. Я сказал Павлу Дмитриевичу: «А костры-то, а отсветы на стволах, — какое чувство тревоги они вызывают, даже звук набата слышится временами». Он спокойно, как бы взвешивая слова, с большим удовлетворением ответил: «Вот этого-то я и добивался». И потом, подумав, добавил: «Такие, в общем плане картины, как будто незначительные детали трудно даются художнику, но они могут сильно влиять на смысл картины. Если убрать с картины эти костры и отсветы огня на стволах сосен — весь смысл картины пропадет, тревоги не будет!» Над триптихом «Сполохи» художник работал упорно, настойчиво все последние годы своей жизни.

Весной 1967 года я был в мастерской Павла Дмитриевича вместе с внучатами, приехавшими из Уфы. Он поставил посреди мастерской стул и, поглядывая вверх на лучи света, принес откуда-то сбоку небольшого размера эскиз-композицию будущего триптиха, выполненную акварелью или темперой; поставил эскиз на стул, и мне показалось, что мастерская наполнилась каким-то сиянием. Рассматривая правую часть эскиза, я стал находить что-то знакомое: такой пологий склон к реке и вдали на обрыве, чуть видный, золотящийся в вечерних лучах, контур древнего храма. «Это я вспомнил окрестности Владимира. Вот когда подъезжаете к селу Красное, что около Владимира, со стороны Суздаля, так и увидите то, что на правой части эскиза. Теперь-то это место застраивают, а раньше было так», — подтвердил мою догадку Корин. Родная Владимирская земля! Как хорошо знал и как любил ее художник.

Не раз приходилось нам беседовать с Павлом Дмитриевичем о настроении, которое создают его картины, и помню, он говорил: «Да, я быстро отзываюсь на торжественное, трагическое в жизни. Видимо, это заложено во мне природой. В детстве и в юношестве, да и в зрелом возрасте много трагического пришлось мне видеть и переживать: смерть отца и брата, горе и смерть матери при скорбных звуках колокола на Страстной не-

деле... Все это отражалось, отпечатывалось в душе, а потом находило выход в моем искусстве».

Зашла однажды речь о музыке. Вспомнил Шаляпина, как посетил его в Париже, уже в последние годы жизни великого артиста. «Равных Шаляпину не было и, пожалуй, не будет. Звук его голоса, трагический тембр его, меня воодушевляют и, когда работаю, часто слушаю некрасовскую балладу о двенадцати разбойниках и цер-

73. Схимоигуменья Фамарь. 1935



ковные песнопения в исполнении Шаляпина. Какая великая духовная сила кроется в исторгаемых им звуках!»

В одной из бесед Павел Дмитриевич высказал согласие с Шаляпиным в том, что русская классическая музыка возникла из слияния двух начал — церковной музыки Бортнянского, Березовского, Веделя и более ранних композиторов, авторов крюковых напевов, и старинной

народной русской песни. Помолчав, сказал: «Люблю великопостные, церковные, покаянные, берущие за душу мотивы. А в Страстную седмицу, здоров я или не здоров, не могу усидеть дома, должен обязательно слушать хор в Елохове. Но самая высокая музыка для меня это в пятницу и субботу на Страстной: такая бездна и высота скорби, неизбежности рока, непререкаемости судьбы...»

На мои расспросы об этюдах к «Руси уходящей» Павел Дмитриевич рассказал о возникновении полотна «Отец и сын»: «Шел я однажды по Каменному мосту в Москве и вижу, впереди идут двое — пожилой, бородатый русский мужик и с ним молодой, видно, сын. Я присмотрелся, уж очень характерные фигуры. Особенно интересна была походка у пожилого, ставил он ноги так, как будто шагал вдоль бревна, лежащего между ногами. Подумал я, наверное — плотник, всю жизнь обтесывал бревна. Догнал их, разговорились; действительно плотники оказались и фамилия-то какая — Чураковы, совсем плотницкая. Условились о позировании для портрета. Вот как получилось. А ноги-то на портрете я так точно и поставил — кривовато, будто бревно тут лежит». Рассказывая, Павел Дмитриевич улыбался, эти воспоминания были для него приятны.

В одном из писем я просил Павла Дмитриевича объяснить его замысел «Реквиема» («Руси уходящей»). Вот несколько строк из его ответа: «Мне трудно Вам объяснить, почему я писал это, но все-таки я скажу, что трагедия моих персонажей была моей бедой. Я не смотрел на них со стороны, я жил с ними и сердце мое обливалось кровью». Какой человеческой силой сострадания обладали душа и сердце художника!

Павел Дмитриевич тяготел к крупным формам, к монументальной живописи, «возвышающей человека». В последний год жизни, при встрече он сказал: «Вот предлагают мне расписать стену высотой шестьдесят метров! Как хочется это сделать, но боюсь, выдержу ли?»

В 1945 году Павел Дмитриевич работал в Потсдаме над портретом маршала Г.К.Жукова. Он охотно вспоминал время, прошедшее вблизи этого замечательного человека. Восстанавливаю по записям рассказ Павла Дмитриевича о первой встрече с маршалом: «Одели меня в Москве в военную форму, и я стал как бы офицером. Отправили в Потсдам. Пришел я на первый сеанс, провели в комнату, где я должен был писать портрет. Чувствовал себя как-то неловко. Через несколько минут вошел Жуков, поздоровались. Крепкая, сухая уверенная рука. Спрашивает меня, давно ли, с каких лет я в Москве, когда уехал из Палеха. Отвечаю, и он говорит мне: «А я по своей коренной профессии ведь скорняк и до революции работал в меховом магазине, может быть, помните, у Китайской стены на углу был такой большой магазин?» Я отвечаю, что как же, помню. В этом магазине при входе было чучело огромного сибирского волка. На это Георгий Константинович, усмехнувшись, сказал: «Да, как же не помнить этого волка, хор-р-ош был волчище, да ведь и скорняк-то оказался не плох». Мы вместе рассмеялись.

Писать портрет Г.К.Жукова мне было очень при-

ятно. Фигура его, военная выправка, твердые суровые черты лица, уверенность позы и движений — все это было так отчетливо, так определенно, что само собою отображалось на холсте.

Был один случай, особенно поразивший меня в личности и характере полководца. Иду, спешу на сеанс. В доме, соседнем со ставкой Жукова, наши солдаты выкидывают из окон какой-то бумажный хлам — старые книги и бумаги. Остановился я, поднял несколько листов, тонкую книгу большого формата. В книге как будто бы английский язык, а на листах, по-видимому — восточный какой-то. Подошел я к парадной двери дома, на ней бронзовая дощечка, разбираю, что на ней. Оказывается, хозяин дома — ученый, профессор, специалист по восточным культурам. Думаю, какую ценную библиотеку наши солдаты уничтожают, возмущаюсь, а что поделаешь! Волнуюсь, вхожу в комнату, где пишу портрет. Входит маршал и сразу ко мне: «Что с вами, плохо вам?» Отвечаю ему: «Вот какую картину сейчас я наблюдал», — и рассказываю ему, как листы книг, вероятно ценнейших, летели по ветру и падали на дорогу в грязь.

Помню суровое лицо маршала, блеск его глаз и как на лице возникло подобие улыбки и он, усмехнувшись, сказал: «Да чему вы, Павел Дмитриевич, возмущаетесь, летят с плеч миллионы человеческих голов, а вы о каких-то бумагах беспокоитесь...» Суровый сделался, сел на стул, и я, взяв себя в руки, начал писать.

Не прошло, однако, и десяти минут, маршал встал и говорит: «Извините, я на минутку только отлучусь», — и вышел. Вскоре возвратился как будто успокоившийся, это и мне передалось, и, хорошо поработав, я закончил сеанс.

Выхожу на улицу. Человек двадцать солдат собирают книги и листы, разнесенные ветром, складывают в стопки, уносят в дом. Спросил одного, что это они делают. Маршал, говорит, приказал собрать и запереть в доме.

«Так вот для чего он уходил с сеанса», — догадался я. На следующем сеансе возник разговор об этом. Георгий Константинович сказал: «Я навел справки, что за человек жил в том доме. Оказалось — член Берлинской академии, крупнейший специалист по Индии. Хорошо, Павел Дмитриевич, что вы позаботились. Миллионы-то гибнут, а добро, народом созданное, надо беречь. Надо!»

— А я подумал, — улыбнувшись, сказал Павел Дмитриевич, — хороший, правильный человек Жуков, наш маршал».

Известно, что Георгий Константинович, посмотрев законченный портрет, одобряюще заметил: «А лицо-то у меня вы изобразили полевое», — и потом пояснил, что такое выражение лица бывает у командного состава на поле боя.

Несколько раз приходилось мне слышать от Павла Дмитриевича, что над портретом Жукова он работал с большим подъемом духа и считал его очень удачным.

В 1965 году, когда отмечалось 20-летие Победы, Павел Дмитриевич рассказывал, как встретили Жукова на собрании Генералитета Советской Армии в Москве, как

маршал вошел в зал, несколько задержавшись, как сел, стараясь быть незамеченным, в последнем ряду и в какой экстаз пришли присутствующие, когда председательствующий — маршал Рокоссовский объявил, что на собрании присутствует маршал Жуков.

«Его на руках принесли в президиум и разрешили говорить без регламента. Конечно, все это справедливо, по заслугам», — говорил Павел Дмитриевич.

В ноябре 1967 года мне довелось дважды посетить больного Павла Дмитриевича в загородной Кремлевской больнице в Кунцевском парке.

Корин лежал в отдельной палате седьмого этажа, и отблески золота и багрянца осени окрашивали ее стены. С волнением я вошел в палату. Кровать стояла за выступом, и, только обогнув его, я увидел Павла Дмитриевича. Как резко изменила болезнь его черты! Он лежал тяжелый, неподвижный, голова его темнела на белой подушке.

Я сел на краешек стула и, взяв его руку в свои, остывшие на осеннем холоде, поразился ее тяжестью и жаром. «Как хорошо, что вы пришли, мне тоскливо здесь. Я думал еще поработать, а вот смотрите, что получилось. Но мне лучше стало, надеюсь выбраться отсюда».

Дней десять спустя я снова побывал у Павла Дмитриевича. На этот раз он сидел в постели, опираясь спиной на подушки, улыбающийся, жизнерадостный.

Начался разговор о моем путешествии в Карпаты на автомашине. Узнав, что мы ехали через Киев, Павел Дмитриевич спросил, смотрели ли мы собор св. Владимира. Я поделился впечатлением, которое произвела на нас роспись стен в алтаре, выполненная Виктором Михайловичем Васнецовым. Павел Дмитриевич оживленно, с возбуждением стал говорить о Васнецове, о том, что многие крупные деятели культуры считают Богоматерь киевского Владимирского собора произведением, равным Мадонне Рафаэля или более высоким.

«После реставрации росписей Владимирского собора в послевоенные годы мне пришлось участвовать в Государственной комиссии по приемке работ, — рассказывал Павел Дмитриевич. — Леса еще не были сняты, и мне удалось близко подобраться к лику Богоматери и увидеть вблизи ее огромные глаза. Конечно, Виктор Михайлович был гениальный художник и ему были подвластны тайны искусства, но мне — художнику с опытом в десятки лет, видевшему и изучавшему великую живопись эпохи Возрождения, все же непостижимо, как ему удалось достигнуть в простых формах и цвете такой силы изображения, такого его действия, — Павел Дмитриевич повысил голос, произнося слово «силы». — Я был зачарован глазами Богоматери и спускался с лесов, не помня себя. Да, вот это-то искусство, которое возвышает и облагораживает человека; оно понятно каждому», — закончил он.

Уже под конец нашей беседы я напомнил ему, что будущим летом, в июле, на отдых он с Прасковьей Тихоновной поедет со мной, на моей машине и что из Суздаля мы завернем в Кидекшу посмотреть храм Бориса и Глеба.

Прасковья Тихоновна слушала весь разговор и соглашалась и заметно радовалась, думая о будущем.

От выхода из палаты я повернулся к Павлу Дмитриевичу, он сделал прощальный жест рукой и громко сказал: «А в Кидекшу обязательно с вами заглянем! До свидания. Заезжайте к нам!» Это были последние из слышанных мною его слов. Через несколько дней, ранним утром двадцать второго ноября 1967 года Павел Дмитриевич покинул нас навсегда.

И.А.Кабанова
В письмах и в памяти

Я стою перед дверью приземистого флигеля, расположенного в Москве, на улице Малой Пироговской, 16, на которой висит медная дощечка с выгравированной на ней фамилией хозяина — «Павел Дмитриевич Корин». А рядом, вот уже несколько лет как повешена другая: «Мемориальный музей-квартира народного художника СССР Павла Дмитриевича Корина. Филиал Государственной Третьяковской галереи».

В этом доме я не однажды бывала и при жизни хозяина и всегда встречала здесь сердечный, радушный прием. А началось все около двадцати лет назад. Жила я тогда далеко от Москвы, в селе Борисове, на Вологодчине, где по окончании Ленинградского университета работала в средней школе — сначала преподавателем русского языка и литературы, а затем и завучем.

Итак, началось все в 1963 году, когда в залах Академии художеств открылась первая большая персональная выставка работ П. Д. Корина в связи с 70-летием со дня его рождения. На выставке побывать мне не довелось, но помню, как была я потрясена, увидев в журнале «Москва» воспроизведение работ П.Д.Корина в цветных репродукциях. Я тут же решилась написать самому художнику письмо — свой восторженный отзыв о его работах, рассказать о себе. Никакого ответа я, разумеется, не ждала, но он пришел. Павел Дмитриевич писал мне (письмо датировано 9 февраля 1964 года):

«Дорогая Ирина Алексеевна!

Получил Ваше письмо, письмо хорошее, спасибо Вам за него. Простите меня за запоздалый ответ: моя корреспонденция превышает мои силы и возможности. Я радуюсь за Вас, что Вы живете искусством и несете его в народ. Большое и хорошее дело Вы делаете. Я сейчас пишу новый вариант триптиха. Потом, если позволит здоровье, возьмусь и за «Русь уходящую». Мне 72 года и три инфаркта сердца, но рука еще крепкая. Постараюсь Вам кое-что послать. Желаю Вам здоровья, бодрости и всего, всего хорошего.

Павел Корин.

Простите за краткость».

Надо ли говорить, как тронуло меня письмо великого художника, отправленное в далекое вологодское село. А через два дня получаю огромную коробку, в которой оказалось 18 тоновых репродукций этюдов к «Руси уходя-



74. В минуты отдыха. Февраль 1964

щей», портретов деятелей науки и искусства. На обороте каждой рукою Павла Дмитриевича было написано название, время ее создания и подпись: «Павел Корин». Тут же было и коротенькое сопроводительное письмо. Так завязалась переписка, длившаяся до самой кончины художника.

В письме от 19 марта 1964 года Павел Дмитриевич рассказал о своей работе над этюдами к «Руси уходящей»: «Трудно мне сейчас писать огромный холст, который стоит у меня в мастерской 27 лет. Надо было начинать в 1937 году, как я и предполагал, но А.М.Горького не стало, и для меня наступило тяжелое, очень тяжелое время... Образы найти было трудно, трудно было уговорить их позировать мне. Люди эти, люди большой совести и большого духа, можно с ними не соглашаться, но в уважении им нельзя отказать. Горький был со мною согласен. А потом, потом много, *очень много* * зависит от *Человека — Художника* <...>». А в постскриптуме было приглашение.

* Здесь и дальше — выделено П.Д.Кориным

В Москву я приехала в мае 1964 года. И майский вечер 23-го числа, который я провела у Кориных, навсегда остался в моей памяти. Павел Дмитриевич встретил меня очень приветливо. В столовой уже пили чай. К стулу Прасковьи Тихоновны был привязан эрдельтерьер, про дружбу которого с галчонком рассказали хозяева.

После чая Павел Дмитриевич говорил о своих работах. Вскоре второй гость, архитектор, ушел, многозначительно шепнув мне про хозяина: «Это — последний из мо-



75. П.Т.Корина в реставрационной мастерской Государственного музея изобразительных искусств им. А.С.Пушкина

гикан в живописи!» — и Павел Дмитриевич повел меня показывать свое собрание древнерусской живописи.

— Вот эти иконы — XIV—XVI веков, — рассказывал Павел Дмитриевич, — на них молились еще современники Дмитрия Донского — им нет цены!

— Для меня, — продолжал Павел Дмитриевич, — самым трудным было преодолеть традиции иконописи в светской живописи. Обдирая кожу, вылезал я из иконописи. Потом — мастерские Нестерова, Коровина, Малютина — появилась уверенность в своих силах, работал, не щадя себя...

Несколько раз Павел Дмитриевич прерывал свой рассказ и ходил в мастерскую, чтобы посмотреть, убралось ли оттуда солнце. В беседе вспоминали многих художников. Говорили о Г.Коржеве — Павел Дмитриевич хвалил его триптих, сказал: «Поднимающий знамя» — это настоящий революционный пафос». Хвалил «Влюбленных», «Художника». С уважением отозвался о творчестве В.Иванова, П.Оссовского. О Б.М.Неменском сказал: «Талантливый художник, ищущий». Про его «Безымянную высоту», вызвавшую тогда много разноречивых суждений, отзывался с похвалой: «Сюжет новый, неизбитый».

Приведя меня в мастерскую, Павел Дмитриевич просит идти в ее конец, не оглядываясь, чтобы впечатление от его новой работы было полным. «Хотелось создать что-то похожее на симфонию, — говорит он. — Я ведь художник русский, хотелось дать почувствовать величие Руси и в прошлом...»

Молча стою перед картиной «Сполохи», захваченная чудесным мастерством художника. «Бывало, в детстве, — рассказывает он, — мать будит ночью меня и брата: «Вставайте, ребята, сполохи!» Ну, значит, пожар где-

то, тревога... Рука у меня еще крепкая, — продолжает П.Д.Корин, — вот только сердце иногда подводит, да и возраст...»

Павел Дмитриевич говорит, что когда работает над картиной, заводит пластинку с ростовскими звонами или ставит музыку Рахманинова: «Очень люблю его музыку, особенно Первую, а еще больше его Вторую симфонию — какой это размах! Сколько героического!»

Из стоящих тут же в мастерской холстов, повернутых лицом к стене, Павел Дмитриевич вынимает «Схимницу». Поразительный образ! Особенно глаза — дремучие, ушедшие в себя, поистине образ шекспировской силы! Затем появляется «Игуменья». Павел Дмитриевич рассказывает историю этой женщины, позировавшей ему за три месяца до своей смерти. Была она когда-то иной. Окончила консерваторию. Имела жениха — блестящего кавалергарда. Но однажды поехала в Грузию, попала в монастырь, и так ей там понравилось, что она постриглась. Жених ждал ее после этого десять лет, а потом не выдержал — застрелился. Она всю жизнь чувствовала перед ним свою вину. А историю свою она рассказала Павлу Дмитриевичу.

Заходит разговор о Коненкове: «Его талант равен по силе талантам скульпторов эпохи Возрождения. Очень ценю его!»

В 1965 году предстояла персональная выставка П.Д.Корина в Америке. Много хлопот и волнений вызвала она у художника. Он мне писал 28 марта 1965 года: «Эта зима была тяжелая и трудная: сколько было показов, приемов и разговоров по поводу выставки в Америке. Теперь, кажется, все устроилось, картины на этой неделе упаковываем в ящики (50 вещей), и они пароходом едут в Америку. А мы с женой летим самолетом 27 апреля <...> Из Америки поедем пароходом в Италию, где пробудем недели три, а потом из Милана в Париж недели на полторы и в Москву».

В письме Павла Дмитриевича от 11 ноября того же года он говорил о своей работе: «До двух часов я работаю в мастерской, в два часа обедаю, потом мою кисти и палитру. А потом народ и народ до позднего вечера. Редко выдается свободный вечер, тогда я отвечаю на письма. Когда закончу «Сполохи», снимут фотографию, я Вам ее пришлю».

Переписка наша продолжалась, а 23 мая 1967 года я вновь пришла на Малую Пироговку, заранее радуясь предстоящей встрече с милыми, радушными Кориными.

Когда Павел Дмитриевич поднялся мне навстречу, я с болью в душе заметила, как сдал он за те три года, что мы не виделись. Он сказал, что на этот вечер отменил все визиты, чтобы посвятить его целиком мне.

«Искусство должно поднимать дух, — тихо говорил Павел Дмитриевич, — парить мыслью. Вот посмотрите, — продолжал он, — на слепок Венеры Милосской. Такой прекрасной женщины, как Венера Милосская, в жизни не было — в ее лице художник изобразил совершенство. Это и есть истинное, высокое искусство. Теперь иной раз встречаем какое-то заземленное искусство, а надо оторваться от земли, звать к совершенству». И снова о том же: «Есть

такой термин: возвышенное. Нужно мечтать. Без мечты жизнь будет серой. Долг художника — пробуждать в человеке мечту, возвышать его дух, устремлять к прекрасному».

Прощаясь, милые хозяева пригласили меня прийти к ним снова. Прасковья Тихоновна обещала почитать свои дневники.

28 мая, в воскресенье, опять радостная встреча. После чая Прасковья Тихоновна принесла толстую тетрадь и стала читать свои мемуары. Павел Дмитриевич с удовольствием слушал чтение жены, время от времени дополняя записки своими воспоминаниями.

Пришли новые гости, художники: Д.Д.Жилинский с женою и И.В.Голицын. Завязался общий разговор. Корин говорил о том, как он работает: «Бывало, пишу портрет, — рубашку хоть выжми. Теперь уже не могу писать портреты — очень много сил они требуют, а сил уже мало...». Рассказал, как писал С.Т.Коненкова: «Уговорил его согласиться на десять сеансов по часу, но за это время закончить портрет не успел. С большим трудом удалось добиться еще двух сеансов. Разговаривая во время сеанса, чуточку поддразнивал его, оттого и вышел он на портрете таким колючим».

«Прежде чем приступить к работе над портретом, — продолжал дальше художник, — я стараюсь делать зарисовки, поймать в натуре что-то интересное. Помню, был в Академии художеств чей-то доклад. М.С.Сарьян сидел, слушал. И мне так понравилась его поза, его взгляд, что я тут же попросил его согласия написать его. Мартирос Сергеевич согласился. И я написал его в той же позе».

«Обычно человек устает после пяти-шести сеансов позирования. Вот здесь-то и проверяется художник: сможет ли он преодолеть эту «скучность» и создать высокое произведение? Мне всегда хочется передать внутреннюю осанку человека — его духа, его души. Я люблю писать живые, одухотворенные внутренней жизнью лица... Картина — это поэма, а портрет — это сонет... Портрет должен нести в себе высокое духовное начало... Только поняв самую суть души человека, какова она есть в своем лучшем проявлении, можно подходить к холсту... Творить — значит дерзать...» — закончил Корин. Эта моя встреча с Павлом Дмитриевичем была последней.

Во время предсмертной его болезни я часто получала от Прасковьи Тихоновны письма, полные тревоги, тоски, горя, отчаяния. И в то же время в них неизменно теплилась надежда на выздоровление мужа. Не могу до сих пор без глубокого волнения их перечитывать.

Увы, надежды не оправдались — 22 ноября Павла Дмитриевича не стало... О его последних часах рассказала мне Прасковья Тихоновна в письме от 15 декабря.

Теперь в доме П.Д.Корина открыт мемориальный музей. С чувством благоговения переступаю порог. В комнатах все осталось, как раньше. На шкафу замечаю большой гипсовый бюст Корина — сходство с оригиналом поразительное. На стуле возле обеденного стола, на котором сидел обычно хозяин, — большой фотопортрет Павла Дмитриевича; на столе — постоянно живые цветы в вазе...

Б.М.Ермолаев
О встречах с П.Д.Кориным

Я познакомился с П.Д.Кориным в 1954 году. В этом году наш курс заканчивал Палехское художественное училище, шла защита дипломных работ. Нам сказали, что на защите будет Корин, и наше волнение, связанное с этим событием, было подогрето еще больше, потому что до этого Павел Дмитриевич никогда не присутствовал на защите дипломных работ в училище.

Известно, что пятидесятые годы были временем господства в искусстве Палеха станковизма. Здесь не место подробно говорить об этом явлении, вредные последствия которого надолго задержали развитие промысла. Скажу лишь, что моя дипломная работа, ларец «Каменный цветок», была выполнена, как и большинство работ других выпускников, в духе станковизма. Но в ней, как мне представляется теперь, наиболее ярко проявились все стилистические противоречия, характерные для этого направления. Естественно, что старые мастера И.П.Вакуров, Д.Н.Буторин, Н.М.Зиновьев работу резко и справедливо критиковали, видя в ней отход от художественных традиций палехского искусства. Но были и такие, кто азартно защищал ее. В споре вокруг этой работы отразилась полемика тех дней о путях развития палехского искусства, которая стала началом преодоления «станковизма».

В перерыве Павел Дмитриевич подошел ко мне и спросил, не очень ли я расстроен острой критикой моей работы, и тут же, как-то очень просто и доброжелательно, стал меня утешать, сказав, что ему работа нравится, и неважно, что она выполнена не в «палехском духе», что он видит в ней серьезность и глубину подхода к решению художественного образа, что в ней, как он выразился, есть «дума». «А что о работе спорят, — добавил он, — так это тоже хорошо, значит есть о чем спорить. Плохо, когда о работе молчат, значит о ней нечего сказать».

Так П.Д.Корин познакомил меня с собой, а я получил два очень важных урока. Первый — урок необыкновенной человеческой доброты и чуткости: он поддержал, взял под защиту совершенно незнакомого, делающего самые первые, робкие шаги в искусстве молодого художника и нашел в его работе достоинства, которых в ней, по-моему, и не было. Второй заключался в том, что в искусстве главным является его содержание, глубина проникновения в образ, нравственная, моральная позиция художника.

Павел Дмитриевич пригласил меня заходить к нему, показать мои работы. С волнением входил я в этот, под старыми березами, родовой дом Кориных. Интерьер и обстановка русской избы: направо большая русская печь, на ней большой медный самовар с медным подносом; тесовая перегородка, отделяющая кухню; в левом переднем углу — простой, не покрытый скатертью, стол; вдоль стен — лавки; над головой — полати, на которых горшки с лучинами для сушки грибов. Другие комнаты оклеены обоями. На стенах — старинные олеографии, иконы палехского и строгановского письма, шкаф со старинны-

ми книгами. Он смотрел мои работы, учебные и самостоятельные, расспрашивал о дальнейших планах. Я собирался по окончании училища поступать в институт, считая, что для этого имею достаточную подготовку, но мои работы не произвели на него хорошего впечатления. Павел Дмитриевич резко отрицательно высказался об уровне академической подготовки в палехском училище. «В живописи, — сказал он, — вас научили не писать, а только еще мазать красками». Видно было, что он старается найти деликатную форму, чтобы сказать о недостатках работ, не обидев автора.

Я был тронут и счастлив доверием, с которым П.Д.Корин рассказывал о себе, о своем знакомстве и последующей дружбе с А.М.Горьким. Много и проникновенно говорил он о высоком предназначении художника, о его высокой моральной ответственности за свой труд, о том, что художник должен быть требователен к себе, постоянно учиться, порой отказывая себе в самом необходимом ради искусства. Эти разговоры волновали его, видимо, будили в нем воспоминания. «Я до сорока лет черного хлеба досыта не ел», — сказал как-то Павел Дмитриевич. Все творчество Корина было обращено к образам ярким, героическим, духовно возвышенным, ему был чужд бытовизм, поэтому он презрительно, прямо-таки с издевкой, отзывался о картинах, в которых убогая идея была облачена в серую, невыразительную, ремесленную форму. Павел Дмитриевич говорил спокойно, неторопливо, но за этим спокойствием чувствовалась страстная любовь к искусству, твердость творческих позиций.

С горечью говорил он о художниках, которые творческие разногласия переносили в область личных отношений, которые свои творческие концепции объявляли единственно правильными, а вокруг инакомыслящих, пользуясь своим должностным положением, создали обстановку недоверия и даже враждебности.

Большим событием для меня стало посещение дома П.Д.Корина в Москве. Этот дом, наполненный искусством, и сам по строгому подбору и тщательно продуманной расстановке произведений ставший произведением искусства, не мог не произвести незабываемого впечатления. Меня с женой устроили в мастерской, на раскладушках. Утром, сквозь сон слышался какой-то шорох у двери и голос Павла Дмитриевича: «Давай, давай буди их, пора кофе пить». Дверь открывалась, вместе с хозяином появлялся кудрявый пес Гешка и деликатно лаял, приглашая заспавшихся гостей к столу. Днем мы пропадали в музеях, на выставках, а вечером в Зеленой комнате Павел Дмитриевич снова неторопливо рассказывал об А.М.Горьком, о работе над его портретом, о знакомстве с Ф.И.Шаляпиным, которого он очень любил.

Как-то он сказал: «Завтра посмотрим этюды». В мастерской стояла часть триптиха «Александр Невский», «Северная баллада», захватывавшая глубоким и ярким образом Древней Руси, на мольберте — копия портрета А.Толстого, над которым в то время работал Корин. Один за другим стал ставить Павел Дмитриевич перед нами холсты. Эта мощная живопись и поразительные по своей



76. П.Д.Корин за работой над «Северной балладой» (левой частью триптиха «Александр Невский») Сентябрь 1943

психологической характеристике типы произвели просто ошеломляющее впечатление. Особенно запомнились женские аскетические лица, одухотворенные каким-то внутренним огнем.

Позже были короткие встречи с Кориным в Палехе, на выставках в Москве. Он всегда живо и заинтересованно расспрашивал о нашей палехской жизни, о творческих делах.

Теперь, издалека, особенно видна цельность личности Корина, неразрывная слитность его убежденности гражданственной и творческой, целеустремленность в следовании своим принципам. Ему была чужда суетность в отношении к жизни, к творчеству. Упорная вера в свои нравственные и эстетические идеалы вела его по жизни. Эта вера определяла все его поступки и в жизни, и в твор-

честве. Бескомпромиссно звучат его слова: «Я глубоко убежден, что только люди, преданные благородной цели, могут развивать искусство. И не художник тот, кто корысть и призрак славы ставит выше принципов и убеждений. Не художник! Традиции и время наше обязывает поднять искусство так высоко, чтобы оно светило и звало людей вперед, как горящее сердце Данко».

А.А.Котухина
Памятные встречи

Говорить о Павле Дмитриевиче и легко и трудно. Трудно потому, что у подножия его могучего таланта мы можем сложить лишь свою благоговейную любовь, безграничное восхищение и благодарность за то, что он был, есть и будет.

Трудно потому, что по своей недальновидности мы не вели счет встречам и не записывали «на память» все, что он говорил и советовал нам, художникам Палеха. Но в душе остался его необыкновенно красивый, светлый облик в своей простоте и приветливости к людям.

Мы, палешане, знали его близко не только как могучего русского художника нашего времени, но и как нашего старшего товарища по искусству, друга и земляка, а я — и как соседа.

В Палехе, в бывшей Ковшовской слободке (ныне ул. Д.Бедного), через два дома от нашего стоит коринский дом, старый дом, окруженный березами, живет в нем дух Древней Руси. Красив он в любое время года, в любую погоду. В осеннем золоте серебро времени украшает его старые бревенчатые стены, весенние нежные косы берез стучатся в большие окна с красивыми резными наличниками. Небольшое крылечко, окрашенное золотистой охрой, приглашает войти и укрыться в его прохладе от летнего зноя. А войдешь в дом, и охватит тебя щемящее чувство любви и нежности, чего-то до боли близкого, родного, из давно ушедшего детства. И лишь зимой, занесенный метелями, стоит он в задумчивости и ожидании, тихий и красивый.

В саду, за домом, в березовой аллее, — скамейка, где часто отдыхали Павел Дмитриевич с Прасковьей Тихоновной. В центре сада раскинули свои густые ветви сирень, черемуха и старый орешник, в майские ночи здесь щелкал и заливался соловей. В конце сада рос дуб с тремя могучими стволами. По воспоминаниям Н.М.Зиновьева, этот дуб жёлудочком посадил отец в год рождения сына Павла. А вскоре после смерти Павла Дмитриевича дуб был разбит ураганом...

Дальше — за садом, за амбарушкой, за банькой, был луг в ромашках, колокольчиках, кашке.

Возле крылечка колодец. «Коринский колодец», куда ходили мы по воду с ведрами на коромысле. Здесь-то, в один из июньских дней 1931 года, я познакомилась впервые с Кориными. Только я зачерпнула бадью и подняла ее воротом — отворилась дверь, на крылечко вышли Павел Дмитриевич с Прасковьей Тихоновной — молодые,



77. Дом-музей П.Д.Корина в Палехе

красивые, приветливые. Поразили глаза Павла Дмитриевича; брови словно нахмурены, а взгляд светлый, какой-то проникающий в тебя и ласковый; спросил просто, а вышло как в песне: «Кто же это появился у нас в слободке?» Позднее Прасковья Тихоновна, вспоминая эту первую нашу встречу, показывая свой мизинец, говорила, какая я была тогда «тонюсенькая».

А до этого я очень много слышала о «дяде Пане» — художнике, живущем в Москве, от его племянницы Веры, с которой училась в Шуе в педтехникуме. Жили мы в одной комнате общежития. Сергей Дмитриевич, отец Веры, старший из братьев Кориных, был человеком начитанным, заведовал в Палехе библиотекой. Рано овдовев, воспитывал сына и дочь сам с нежнейшей любовью. Помню, как в зимнюю стужу приходил он пешком из Палеха в Шую (30 км) навестить дочь, приносил в долбленом деревянном корытце замороженное молоко. Время было трудное, голодное. С какой радостью садились мы вокруг стола у этого корытца с ложками и какое это было наслаждение — густое, чуть оттаявшее молоко с черным хлебом.

Позднее, уже живя в Палехе, я ближе узнала всю семью Кориных. Дома у нас рассказывали, как трудно было Сергею Дмитриевичу вести хозяйство, особенно ухаживать за коровой, ее доить. Она долго ему не давалась. Чтобы приучить ее к себе, он надевал кофту покойной жены и ее платок.



78. В гостиной дома в Палехе (слева направо: П.Т.Корина, Е.Д.Удалова — сестра П.Д.Корина, М.Д.Корин, С.Д.Корин, Вера — дочь С.Д.Корина, А.С.Корина — жена М.Д.Корина). 1928

В 30-х годах в доме Кориных постоянно жил один Сергей Дмитриевич, а остальные все приезжали лишь летом. Тогда дом оживал, веселел. Как-то после уроков в техникуме, возвращаясь домой, шла по задворкам, сзади домов. В нашем проулке увидала рисовавшего художника. Рисовал он акварелью кусок земли со всеми травами и цветами. Первый раз в жизни я увидала, как художник может передать на бумаге всю сложность, тонкость и богатство формы и оттенков с такой достоверной точностью и живой трепетностью. Каждая травинка, каждый листочек выписан был поразительно точно в какой-то мягкой зеленовато-голубой дымке. Все жило и трепетало, дрожали капельки росы в чуть развернутой ладошке трилистника, а по какой-то былинке ползла божия коровка.

Долго стояла я сзади художника, боясь помешать ему, потом решилась и высказала ему свое восхищение, а когда он повернулся ко мне, я узнала коринское лицо, коринские глаза и догадалась, что это кто-то из братьев Кориных. Дома сказали, что приехал Александр Дмитриевич. Приезжал он в Палех не часто, но каждая встреча с ним была приятной и радостной. Большой художник и великолепный копиист. Когда реставрировали картины

Дрезденской галереи, то ряд копий безукоризненно выполнил Александр Дмитриевич.

Каждое лето приезжал в Палех с семьей Михаил Дмитриевич.

Все братья Корины относились друг к другу с почтительной любовью, уважением и вниманием и с особой трогательностью к своей сестре Евлаше — Евлампии Дмитриевне. Ей наносился первый визит. Слыла она великолепной хозяйкой. Встреча с братьями была для нее праздником. Пеклась традиционная деревенская ватрушка, которую очень любил Павел Дмитриевич, и любимые им пироги. Сын ее, Николай Николаевич Удалов, оставил в Палехе добрый след. Занимался он пчеловодством, садом, огородом и очень любил цветы. Под его началом на улицах Палеха высажены липки, разбиты скверы, насажен (теперь уже выросший) парк и разбит цветник у памятника Ленину. После смерти Сергея Дмитриевича он следил за домом и садом Кориных. Каждое лето, по приезде Павла Дмитриевича, в доме что-то приводилось в порядок, ремонтировалось.

Досадно и очень жаль, что воспоминания о Павле Дмитриевиче пишутся так поздно. Старшие художники-палешане, с которыми он рос в детстве, учился, начинал работать в иконописной мастерской Сафонова и общался в период становления нового современного искусства Палеха, могли бы рассказать о Павле Дмитриевиче больше, чем мы. Я знаю, с каким безграничным уважением они относились к нему, его таланту и всей его семье.

В записках одного старого иконописца, Д.И.Салапина, друга старшего брата Павла Дмитриевича, сказано о его отце: «Очень хороший иконописец, красивый, работал у Сафонова, очень хорошо пел баритоном в церковном хоре и хорошо читал <...>». О том же говорили наши старики, что род Кориных очень талантлив. Они гордились Павлом Дмитриевичем, не прочь были «прихвастнуть» своей близостью и дружбой с ним, но, не теряя собственного достоинства, при случае говорили, что и они «не лыком шиты».

В какой-то мере благодаря Павлу Дмитриевичу завязалась дружба палешан с Алексеем Максимовичем, который очень высоко ценил искусство Палеха, любил и восхищался им, много сделал доброго, хорошего и до конца своей жизни был верным другом и добрым гением для палешан.

Сам Павел Дмитриевич тоже много помогал палешанам. Как-то вошло в обычай в затруднительных случаях обращаться к нему, где-то что-то «протолкнуть», а то и просто посоветоваться. Его приезда в Палехе ожидали с нетерпеньем. И хоть приезжал он на родину отдохнуть, поработать на природе, но никогда не отказывался прийти на заседание правления или общего собрания, принять участие на защите дипломных работ в училище. Внимательно следил за вступающими в жизнь молодыми художниками, отмечал своим вниманием одаренных. Помню, много говорил о ларце Б.Ермолаева, который хвалил за «цельность цветового решения». Отметил работы И.Каманина, работающего уже «на уровне старых масте-



79. П.Д.Корин с женой и родственниками на любимой скамейке в саду. 1965. Палех

ров». Хвалил Т.Зубкову и меня, Челышева и Чалунина и многих других. Внушал нам, тогда молодым художникам, как внимательно, любовно надо относиться к русской иконе, изучать, понять, что в ней дорого и ценно.

Ни разу не видала Павла Дмитриевича выступающим с трибуны, но всегда помнится он мне в тихой беседе, мягкой и ненавязчивой, с доброй улыбкой.

День приезда Кориных с нетерпением ждали и наши дети. Едва узнав, что они приезжают завтра, уже с утра с букетиками простых полевых цветов сторожили у дома. Ромашки, колокольчики, кашка, метличка — все, чем богаты наши луга, — вручались Павлу Дмитриевичу и Прасковье Тихоновне прямо у машины. Прасковья Тихоновна входила в дом и тут же возвращалась, чтобы одарить ребят московскими гостинцами.

Было принято считать, что бывшие иконописцы народ темный, полуграмотный. Это неверно. Уезжая «на заработки» — расписывать стены храмов, монастырей, живя подолгу в больших городах и столице, приобщились они к общей культуре и к книге, как церковной, так и светской. Многие посещали частные платные художественные школы, например Училище Штиглица.

Не обходило их и дыхание революционных событий. Во многих семьях выписывали популярный литера-



80. П.Д.Корин, уроженец Палеха скульптор Н.В.Дыдыкин (справа) и ивановский художник И.Н.Нефедов. 5 сентября 1965. Палех

турно-художественный журнал «Нива» с богатыми приложениями. Были здесь и Л.Толстой, и Чехов, Мамин-Сибиряк, Куприн, Андреев, Помяловский, Фет, Тютчев, Метерлинк и Кнут Гамсун. Великолепное издание «Фауста» Гете с гравюрами Вильгельма Каульбаха, его «Рейнеке Лис», Гомер — «Одиссея», «Потерянный и возвращенный рай» Мильтона и многие другие. Поэтому и в коринском доме взгляд невольно перебирает корешки старых и старинных книг в книжном шкафу.

Как-то на мое замечание, какое красивое лицо у его матери, Павел Дмитриевич рассказал, что она из Ковшова (соседняя с Палехом деревня), из рода Талановых, которые славились красотой. Рассказал, как любил он в детстве, когда мать в долгие зимние вечера сажала около себя детей и читала им книгу, а отец и старшие братья в это время работали — писали иконы. Потому, наверное, на своем раннем портрете Павел Дмитриевич изобразил свою мать читающей книгу.

Приезжая в Палех, Павел Дмитриевич обязательно навещал всех своих сверстников, старых мастеров (в то время еще в расцвете лет и сил), интересовался их работой, делился впечатлениями от работ И.П.Вакурова, И.В.Маркичева, А.А.Дыдыкина и других. На это мой свекор говорил: «Мы тоже ведь не лаптем щи хлебаем» — с гордостью за искусство Палеха.

Павел Дмитриевич дружил с моим свекром, А.В.Котухиным, и палешанином Н.В.Дыдыкиным, бывшим иконописцем, нашедшим свое призвание в скульптуре. Жил он половину года в Ленинграде, половину в Палехе, где создал целую галерею портретов наших художников, в том числе и портрет Павла Дмитриевича, переведя его в мрамор для музея в Палехе. Часто вечером

собирались на лавочке около коринского или нашего дома. Обычно за «дедом» заходил Николай Васильевич Дыдыкин, вставал под окнами (живем на втором этаже) и, шутя, кричал: «Эй, подруга, выходи гулять». Сидели они рядком, все очень разные, но каждый по-своему красив и внешне и внутренне, тихо текла беседа в эти тихие летние вечера, а о чем, никто теперь не расскажет...

12 июля, на день Петра и Павла, Корины приглашали к себе родных и близких друзей отметить день рождения[58] Павла Дмитриевича. Разговор шел в основном об искусстве, о событиях в нашей среде художников, много об иконе, в тот период входившей в нашу жизнь как искусство, о древней архитектуре, горевали о памятниках, погибших в войну, да и не в войну тоже, но чаще всего просили хозяина рассказать о встречах с Горьким и его работе, о его поездках.

58 День рождения П.Д.Корина (8 июля) праздновался иногда по традиции в день именин.

После возвращения из Америки Корины пригласили нас с мужем к себе, и весь вечер был посвящен рассказам об этой поездке, об устройстве и самой выставке, о трудностях и успехах. Павел Дмитриевич рассказывал очень подробно, начиная с перипетий сборов, с первых шагов, иногда забывая или уточняя, обращался к Прасковье Тихоновне: «Пашенька, как это было?..» Тогда рассказ вела Прасковья Тихоновна до какого-то места, где останавливалась и передавала слово: «Панечка, это ты расскажи сам». Удивительно красочно описал Павел Дмитриевич свое впечатление от Нью-Йорка, что вопреки мнению об уродстве нью-йоркских небоскребов они произвели на него фантастическое впечатление. В дымке золотого заката стеклянные громады горели и переливались необыкновенным светом, что было необычно красиво...

В 1943 году Павел Дмитриевич пригласил к себе в мастерскую и показал триптих «Александр Невский». Когда смотришь картину на выставке через толпу, через шум разговоров, через шарканье десятков ног, полноты впечатлений нет, какая-то часть их исчезает. Совсем другое дело остаться с картиной с глазу на глаз, вглядеться, вдуматься, во внешний и внутренний мир героев. Мне особенно нравилась «Северная баллада». От нее веет сказочно-былинным богатырским духом. Я долго разглядывала, как написана парча на сарафане женщины: и отходила, и подходила близко. Красочный мазок положен так искусно, что ощущение парчи даже вблизи не исчезало. Парча была «настоящей».

После войны, в 50-х годах Павел Дмитриевич пригласил нас в Музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, в мастерские, где шла реставрация полотен (спасенных нашими воинами) Дрезденской галереи. Здесь вместе с Павлом Дмитриевичем работали Прасковья Тихоновна и наша палешанка Вера Зиновьева. Представилась возможность увидеть близко эти сокровища. Наблюдая титанический труд Корина, снова поражались многогранностью его таланта, огромным желанием сохранить памятники культуры для будущего.

Как мы были рады приезду Кориных в Палех, так, вероятно, и они были рады видеть палешан в своем доме.



81. П.Д.Корин с художниками-палешанами (слева направо: Н.М.Зиновьев, А.А.Котухина, А.И.Ковалев, неизвестное лицо, Г.М.Мельников)
Апрель 1963. Москва

В памяти осталась одна из последних встреч с Павлом Дмитриевичем. В тот раз мы его застали за работой над центральной частью триптиха «Сполохи». Боковые части триптиха были проработаны в рисунке углем, а эскиз целиком акварелью. «Сполохи» стояли на фоне заготовленного полотна для «Уходящей Руси». Павел Дмитриевич снял халат, подошел к нам, поздоровался, и мы сели напротив полотна.

Корин был оживлен и энергичен. Предполагалось, что, закончив «Сполохи», он начнет работу над «Уходящей Русью». Уже были сделаны лесенки-леса особой конструкции, с подъемником вверх и вниз и по горизонтали. Меня же не покидало навеянное «Сполохами» тоскливое, горькое чувство неотвратимости, неизбежности ухода.

Г.М.Мельников
П.Д.Корин в Палехе

Самые первые рассказы о П.Д.Корине, его детстве и юности я услышал от Александра Васильевича Котухина, когда стал его учеником, поступив в Палехское художественное училище имени Максима Горького в 1933 году.

А.В.Котухин, И.В.Маркичев и А.И.Ватагин были преподавателями и одновременно работали как художники в одной небольшой комнате училища на втором этаже.



82. П.Д.Корин. 1962

Они создавали свои произведения на наших глазах, а мы, их ученики, сидя за отдельными столиками рядом с их рабочими местами, выполняли рисунки с образцов, исполненных на бумаге. Мы были счастливы видеть, как они работают, перенимать их опыт и технику живописи, мастерство, слушать разговоры меж собой об искусстве, обо всем, чем жил Палех в те дни, о его задачах в будущем. Частенько в разговорах упоминалось имя Павла и Александра Кориных, которые жили и работали в Москве, их старшего брата Сергея Дмитриевича, который заведовал тогда палехской библиотекой, был хорошим знатоком литературы.

И.В.Маркичев хорошо знал Павла Корина еще в детстве и видел, как он писал иконы, работая рядом с отцом, Дмитрием Николаевичем. Часто говорил: «Павел еще скажет свое слово в искусстве, добьется своего!» Осо-

бенно тепло и уважительно говорил об успехах «своего двоюродного племянника» Павла наш преподаватель живописи и рисунка Андрей Михайлович Корин, тоже художник, приехавший в Палех из города Шуя, где работал декоратором в городском театре. Он говорил: «Вот у меня племянник Павел — талантище!»

Нас, учеников, захватывало желание увидеть братьев Кориных, посмотреть работы Павла Дмитриевича хоть «одним глазком». Нечего говорить о том, как хотелось бы услышать, как он писал портрет Алексея Максимовича на фоне моря, о котором так много было разговоров.

Весной 1946 года коллектив художников Палеха получил приглашение принять участие в реставрации наружных росписей Успенского собора в Московском Кремле.

Восстанавливали утраченные внешние фрески восточной стены храма, в трех апсидах над алтарем. В центральной апсиде работали И.В.Маркичев и А.В.Котухин, в правой — А.И.Ватагин с Н.М.Зиновьевым, левая апсида была целиком отдана А.А.Дыдыкину, в помощь которому приставили меня.

Работа велась под наблюдением комиссии, возглавляемой академиком И.Э.Грабарем. Все члены комиссии собирались для просмотра редко, а постоянное регулярное наблюдение осуществлялось Кориным. Вот когда мне пришлось впервые познакомиться с ним.

Палешане встретили Павла Дмитриевича с большой радостью, он тоже рад был видеть своих земляков-односельчан, давних друзей-товарищей. Было много разговоров, воспоминаний. Корин пригласил старых друзей к себе, и в ближайшее воскресенье они отправились в гости. Корины приняли их очень хорошо. Павел Дмитриевич показал мастерскую, свои работы, много рассказал о поездке в Италию. На прощание дал им много полезных советов и указаний по поводу реставрационных работ в Кремле. Если первую работу они сделают хорошо, то будут приглашены на другие. (Так позже и случилось.)

Все эти годы мы работали под наблюдением Павла Дмитриевича, который по-прежнему от имени государственной комиссии следил за ходом всех реставрационных работ памятников старины в Кремле. Он приходил в собор, поднимался на леса и обходил все участки работы. Беседовал с мастерами, давал указания, задавал вопросы, желая досконально знать, что и как делается. Мне много раз приходилось в его присутствии делать укрепление штукатурного слоя, расчистку живописи от позднейших наслоений и записей масляными красками или тонировку утраченных мест. Павел Дмитриевич стоял за спиной и смотрел, как я это выполняю. Его присутствие ничуть не мешало и не смущало нас, а наоборот, как-то вдохновляло и ободряло, хотелось сделать все как можно лучше, получить его одобрение. Он всегда спокойно делал замечания, если что-то было не так, давал тут же советы, как это следовало исправить. Говорил не торопясь, четко и ясно произнося каждое слово. Убедившись, что его поняли правильно, он спокойно шел к следующему объекту смотреть, как там идут дела.

Он знал очень много, был строг к себе в работе и требовал этого от других. Мне приходилось видеть его сердитым и гневным, когда он обнаруживал небрежность или нарушение порядка в работе. Его возмущало бесхозяйственное отношение к памятникам или нарушение технологии при ремонте и реставрации, касалось ли это руководителей работ или рабочих.

В 50-х и 60-х годах он почти ежегодно приезжал в Палех на лето с Прасковьей Тихоновной. Жил в родительском доме, ремонтировал его, работал в саду возле дома, ходил на этюды, встречался с друзьями. Бывший Крестовоздвиженский храм, ныне музей, был одет лесами — шла реставрация. Корин смотрел, как выполняются работы, и если обнаруживал, что делается не так, высказывал замечания, проверял, как исправлено.

Однажды он пригласил меня пройтись вместе с ним до Ильинской церкви на старом кладбище, где у него похоронены отец и родственники. Я пошел, чтобы посмотреть установленные им надгробные плиты и ограждения на этих могилах. Ильинская церковь была объявлена памятником архитектуры, но временно передана местному райпотребсоюзу как помещение для склада и хранения товаров. Павел Дмитриевич обратил мое внимание на необходимость ее срочного капитального ремонта. В кладке были трещины, крыша поржавела и требовала замены кровли, необходимо было заново застеклить большинство рам (внутри помещения летают птицы, проникает дождь и ветер). Он очень сожалел, что во время Великой Отечественной войны была полностью разобрана на кирпич красивая ограда с железными решетками и воротами, а заодно были уничтожены почти все деревья и исчезли с могил надгробные плиты и памятники.

«Надо, — говорил он, — добиться выселения из здания церкви «складов» в другое место, а памятник старины привести в порядок и передать местному музею».

Внутри все стены и потолки были когда-то расписаны клеевыми красками руками палехских мастеров, предков нынешних художников. Из-под известковой побелки, произведенной по указанию торговых работников, проглядывали отдельные фрагменты живописи, особенно там, где применялось накладное золото (на нимбах и орнаментах одежд). Теперь трудно будет все это восстановить, так как при промывке известь унесет с собой клеевые краски, которыми расписаны стены.

Он стоял молча, опустив голову и сняв шляпу. Лицо его было строго, брови плотно сдвинуты к переносью, а губы тихо произносили слова: «Надо хлопотать вам, Союзу художников, музею перед Областным управлением и Министерством культуры республики о настоящей реставрации и Крестовоздвиженского храма и этой удивительно красивой церкви. Надо промыть аккуратно живопись на стенах и потолках. Я помню, какая хорошая там была живопись».

Корин во многом помог Госмузею палехского искусства, добившись через Министерство культуры РСФСР, чтобы указанные памятники были включены в план реставрации, как и многие ценнейшие иконы и другие экспона-



83. П.Д.Корин с братьями Сергеем и Михаилом и сестрой Евлампией. 1895. Палех

ты, отреставрированные силами специалистов ГЦХРМ в Москве. В настоящее время они находятся в экспозиции музея.

Корин проявил большую заботу о том, чтобы в Палехе при музее имелись свои реставраторы, способные вести систематическую профилактику и расчистку наиболее ценных экспонатов. Теперь при музее есть своя реставрационная мастерская. Полностью проведена внешняя реставрация обоих памятников архитектуры.

В 1959 году по его инициативе в ГЦХРМ им. И.Э.Грабаря были направлены два человека для овладения специальностью реставраторов иконописи. Одним из этих двух был я.

Перед возвращением в Палех я позвонил Павлу Дмитриевичу, чтобы рассказать о результатах стажировки и поблагодарить его за содействие нашему музею. Он тут же пригласил нас к себе. Корин встретил нас очень приветливо, угостил обедом, показал мастерскую.

В 1967 году, когда Корину исполнилось 75 лет и он с женой был в Палехе, правление Палехской организации Союза художников РСФСР, отделение Художественного фонда РСФСР и Государственный музей палехского искусства подготовили и провели чествование Павла Дмитриевича. В Госмузее палехского искусства была развернута выставка работ юбиляра в фоторепродукциях. В районной газете «Призыв» был помещен материал о его жизни и творчестве.

В конце июля Корины уезжали в Москву. Я пришел проводить их, принес Павлу Дмитриевичу букет роз и ветку благородного лавра, растущего у меня в комнате. Павел Дмитриевич сидел, как когда-то в детстве, в кухне за столом, на скамье, спиной к окну. Перед ним стояла кринка молока. Он пил его из кружки и ложкой поддевал из тарелки свежую землянику, которую ему принес племянник, Николай Николаевич Удалов, живущий в Палехе.

«Этой зимой я все-таки запачкаю свое большое полотно», — сказал он, крепко пожимая мне руку на прощание. Тогда никак не думал я, что это наша последняя встреча.

Г.Ф.Соколова
Палехский музей П.Д.Корина

«Дом Корина» — так называют палешане большой деревянный дом № 19 по улице Демьяна Бедного. В нем в 1892 году родился, провел детство и до 1967 года периодически жил и работал Павел Дмитриевич Корин.

Важным принципом в жизни художника было глубокое уважение к прошлому. И он вместе с братьями сохранил этот дом в неприкосновенности, сохранил обстановку и вещи, которыми пользовались его предки, мечтая в последние годы жизни организовать в нем музей и подарить его палешанам. Ведь этот дом иконописцев начала 70-х годов прошлого столетия — один из самых старых в Палехе.

К сожалению, свою мечту Павлу Корину осуществить не удалось. Ее исполнили вдова художника, Прасковья Тихоновна, и младший брат Александр Дмитриевич. Они в 1973 году передали этот дом государству. В нем в декабре 1974 года открыт мемориальный музей, являющийся одним из отделов Государственного музея палехского искусства.

Жители и гости Палеха замечают этот серый дом с белыми кружевными наличниками издалека по окружившим его вековым березам. А подойдя ближе, видят на нем мемориальную доску с барельефом художника. Выполнена она палешанином и близким другом Павла Дмитриевича Н.В.Дыдыкиным, заслуженным деятелем искусств РСФСР. Этот скульптор является также автором его мраморного бюста, находящегося в музее.

Род Кориных очень древний, известен в Палехе с XVII века. В семье сохранилась книга записей, принад-



84. Родители П.Д.Корина — Дмитрий Николаевич и Надежда Ивановна Корины. 1879

лежащая отцу Павла, в которой он записывал самые важные семейные события. В этой книге отец записал:

«Родисловіе Семейства Кориныхъ
Крестьянѣ села Палеха Владимирской Губ. (рода началникъ)
Феодор Федоровичь сын его Максимъ Федоровичь живописецъ
Пахомъ Максимовичь Петръ Пахомовичъ
Иларіонъ Петровичь Николай Ларіоновичь
Супруга его Марья Николаевна урожденная
Коровайкова дети ихъ Михайлъ Трифонъ
Никифоръ Димитрій Иванъ дочери
Евдокія Елена Анна Марфа записалъ
Димитрій Николаевъ Коринъ 1899 года»



85. Анна Тимофеевна Таланова и ее дочь Надежда Ивановна — бабушка и мать П.Д.Корина

В экспозиции нашего музея есть факсимильные фотографии с рисунков прапрадеда, Петра Пахомовича, и прадеда, Иллариона Петровича, подаренные музею Александром Дмитриевичем Кориным, в коллекции которого хранились сами рисунки.

Бывая в разных городах, палехские иконописцы копировали рисунки с понравившихся икон, чтобы использовать их затем в качестве образцов в своих работах. Так, на оборотной стороне «Спаса нерукотворного» рукой прапрадеда Корина написано: «Нерукотворный убрузъ господiнь снименъ въ городе Нижнемъ Сочудотворнаго образа господня, который имéца въ часовне на мосту».

На рисунке «Иоанн Богослов в молчании» подпись гласит: «Сей рисунокъ Ларивона Петрова Корина

спственой его чести». А икона «Иоанн Предтеча в пустыне» работы этого же автора (Иллариона Петровича) датирована 1806 годом. Сохранился его паспорт, выданный ему помещиком Николаем Каурцевым по разрешению губернского регистрата 1 июля 1827 года.

Дед Павла — Николай Илларионович Корин — в середине 40-х годов XIX века имел небольшую «семейную» мастерскую, в которой было значительное собрание рисунков и икон. Но его мастерская просуществовала недолго. Николай Илларионович был первым выборным старшиной после отмены крепостного права. Деятельность его как иконописца закончилась в 80-х годах прошлого столетия (жил более 80 лет, в последние годы ослеп, умер в 1893 году).

Отец Павла, Дмитрий Николаевич, тоже был иконописцем, прекрасным мастером и наряду с другими прославил своим искусством знаменитый Палех. Сохранились три его иконы, двухметровый мольберт для икон и кованый железный сундучок с принадлежностями иконописца XIX века.

Деда, бабушку и отца Павла Дмитриевича запечатлел на своих холстах художник-передвижник Алексей Михайлович Корин, двоюродный брат Павла, будучи учеником Московского училища живописи. В последующие годы он преподавал в этом же училище. В числе русских и болгарских художников он расписывал храм Александра Невского в Софии в 1911—1912 годах.

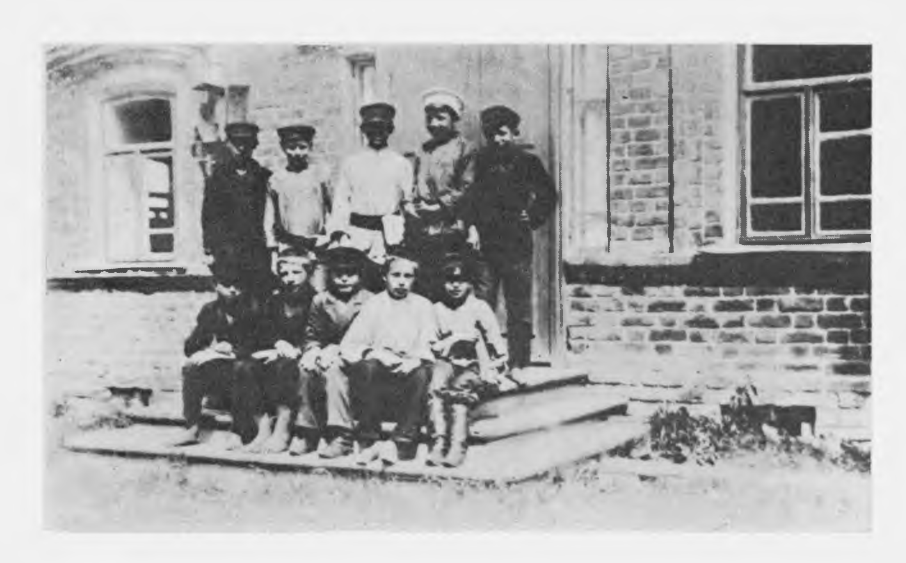
В 1879 году Дмитрий Николаевич женился на Надежде Ивановне Талановой, единственной дочери, и вошел в ее дом. В крестьянской семье, в этом доме и родился в 1892 году будущий художник. Павел был четвертым ребенком, в 1895 году родился Александр.

Отец был первым воспитателем и наставником своих детей, учил их иконописному ремеслу. С ранних лет дети помогали отцу. Ведь ремеслом занимались из поколения в поколение почти в каждой палехской семье. Увлекся рисованием и Павел. Позднее, рассказывая о себе, Павел Дмитриевич любил повторять: «Я художник не только по призванию, но и по рождению».

После окончания трех классов земской школы (1903—1907) Корин учится иконописи в местной иконописной школе под руководством Е.И.Стягова, окончившего Академию художеств в Петербурге (в то время в этой школе уже учился брат Михаил, позднее в нее поступил и Александр).

Евгений Ипполитович Стягов всю свою жизнь отдал школе, все свое время — ученикам. Он обучал рисованию с античных гипсов и с натуры, занимался начертательной геометрией, перспективой, анатомией, преподавал историю искусств. Палехской иконописи обучали «доличник» — Иван Алексеевич Сафонов, и «личник» — Михаил Петрович Парилов, крестный отец Павла. В музее есть две иконы его работы.

Учился Павел с большим желанием. Сохранилось более десяти его рисунков тех лет. Три из них представлены в экспозиции музея: с натуры — «Лампа», с гипсовой головы и иконописный — «Троица». Они характеризуют



86. Ученики иконописной школы. 1904—1905. Палех

его живописную и иконописную подготовку, свидетельствуют о большом старании и одаренности юноши.

В 1907 году Павел Корин «окончил курс обучения...» и был «....признан достойным мастера иконописца». Ремесло иконописца, выполнение икон по образцам и трафаретом стало юному Павлу не по душе. Появляется желание научиться настоящей живописи. И в 16 лет он уезжает в Москву.

С той поры он уже постоянно живет в столице, приезжая в Палех лишь на лето, когда все Корины снова собирались в избе, где после отъезда Павла, Александра и Михаила жил со своей семьей старший брат Сергей Дмитриевич. Он был хорошим иконописцем, интересовался живописью, поэзией и науками. Много читал, был поклонником Фета, знал наизусть почти всего, знал и многие произведения Пушкина. Был для младших авторитетом, они старались равняться на него. После революции организовал в Палехе библиотеку. Прасковья Тихоновна в каждый свой приезд в Палех любит вспоминать, с каким вдохновением Сергей, сидя на корточках у перегородки, читал супругам наизусть роман «Евгений Онегин». Умер Сергей Дмитриевич в 1939 году.

По сохранившимся книгам можно судить о широком кругозоре Кориных. Они читали Л.Н.Толстого, Ф.М.Достоевского, А.Н.Островского, И.А.Гончарова, Н.В.Гоголя, Дж. Лондона, Ж.Верна, Г.Гейне, Э.Золя, Д.Дефо, Г.Уэллса, М.Твена, В.Шекспира, Сервантеса и других русских и зарубежных писателей.

Где бы ни находился художник, как бы он ни был занят работой, никогда не забывал Палеха, свою родину. Каждое лето в начале июля он приезжал в родительский дом на отдых. Сначала один, потом с братьями, а с 1926 года с женой, Прасковьей Тихоновной. Эти поездки при-



87. Наш дом (интерьер кухни). Палех, 1928

носили ему самую большую радость. Никакие иные места не могли заменить ему родного села с просторным палехским домом, с большими березами вокруг него и яблоневым садом (позднее племянник Н.Н.Удалов, по просьбе Павла Дмитриевича, посадил вместо яблонь липы).

Сойдешь с крыльца — березы шумят, а за березами, за баньками и амбарами — поле поднимается к горизонту, к синей кайме леса. Как на пейзаже «Дом Кориных в Палехе со стороны огорода» (1929).

Отдых он не мыслил без мольберта, много раз изображал свое родное село. Стройный силуэт маленькой деревенской колокольни, плавно уходящая вдаль земля Палеха. Это пейзаж «Палех» (1927, Музей-квартира П.Д.Корина в Москве). В нем художник рисует панораму села, включая в композицию все, что видит глаз, стараясь ничего не упустить на огромном пространстве.

«Моя Родина» — это тоже Палех, но художник всматривается в окружающее пристальнее и выхватывает из увиденного только главное. Удлиненный по горизонтали формат. Родное село с белой церковью вдали, розовеющей в отсветах заходящего солнца.

Холсты «Ветка рябины» и «Палехские сосны» (1928), не вошедшие в панораму, находятся у нас в музее. И в них Палех. «С детства вошли в мою душу огненные гроздья рябин, песни крестьян и птиц, весной казалось, что весь лес пел», — вспоминал Павел Дмитриевич.

В 1932 году художник пишет «Палех», вид с севера. В холодной синеве осеннего неба собирающиеся перед отлетом стаи птиц. «Дом Кориных в Палехе» — в 1937 году, в пору солнечного «бабьего лета». В 1953 году — «Палех», вид села с запада. В 1955 году — «Палех». В 1959 году — «Палех с клевером», «Деревни Ковшово и Красное», в 1958 — «Палех строится» (последние три представлены в экспозиции нашего музея).



88. Гостиная дома в Палехе

До последнего года жизни он с нетерпеньем ждал встречи с Палехом. «Душой отдыхаю здесь. Родное все — и житейское, и художественное», — говорил он.

В доме шесть комнат, они украшены работами восьми поколений Кориных. Пять комнат сохранили мемориальный облик. В одной устроена документальная экспозиция, рассказывающая о предках, о жизненном и творческом пути Павла Дмитриевича. В этом доме находятся его подлинные произведения, которые поступили из собрания П.Т.Кориной.

Повседневная жизнь семьи Кориных протекала в кухне с выбеленной русской печью и полатями, на которых спали дети. В кухне до сих пор все расположено так, как это изображено на акварели Павла Дмитриевича «Наш дом», написанной в 1928 году (хранится в Музее-квартире П.Д.Корина в Москве).

Кухня разделена перегородкой на две половины. За перегородкой русская печь с шестком, к стенам прикреплены полки, лавки, шкаф-посудник. В нем посуда выставлялась для обсыхания и обозрения, украшала стряп-



59. «Красная комната» дома в Палехе

ную. В кухне набор крестьянской утвари, большие медные самовары со многими медалями.

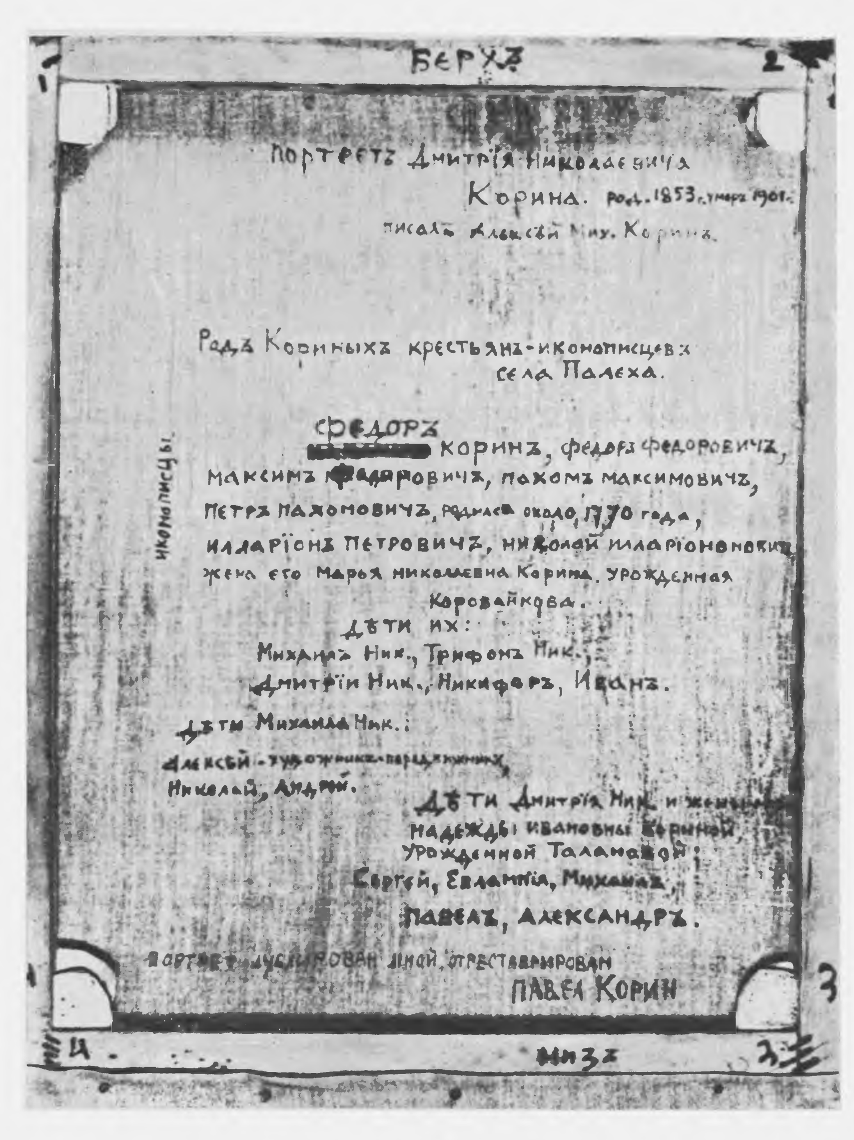
В избе — печь с голбецом [59]. В углу — иконы. Здесь, за деревянным столом, сидя на широких лавках вдоль стен, семья обедала. Окна из кухни выходят на солнечную сторону.

59
Голубец, или голбец — деревянная пристройка к русской печи сбоку, ниже на одну треть высоты печи и уже ее. В передней стенке голбеца имеется дверца, ведущая в подвал.

В теплое время года Корины жили в летней части дома (зимой закрывали для экономии дров). Эту часть они называли и городской, так как в ней — добротная городская мебель красного дерева, очень красивая. Она — часть приданого бабушки Павла по линии матери, Анны Тимофеевны Талановой, которая привезла ее из Иваново-Вознесенска, где жила некоторое время после смерти мужа у отца, Тимофея Дмитриевича Гунина, купца III гильдии, прадеда Павла. Она и выстроила этот дом на средства своего отца. Часть сохранившейся семейной библиотеки Кориных принадлежала им, в том числе рукописные и старопечатные книги: «Беседы», «Нравоучения», «История Иудейская» Иосифа Флавия и многие другие.

Черную мебель Корины называли «троицкой». Она привезена родителями из Троице-Сергиева Посада: ломберный столик, зеркало, стулья с сетчатыми сиденьями, диван, шкаф...

Стены дома украшены портретами и работами предков, литографиями с работ русских художников Мещерского, Семирадского, Репина, Васнецова, повешенными еще отцом. Палехские иконы в доме-музее — это малая часть



Верхъ

Портретъ Дмитрія Николаевича
Корина. Род. 1853 г. умеръ 1901 г.
писалъ Алексѣй Мих. Коринъ.

Родъ Кориныхъ крестьянъ-иконописцевъ
села Палеха.

иконописцы

Федоръ
[redacted] Коринъ, Федоръ Федоровичъ,
Максимъ Федоровичъ, Пахомъ Максимовичъ,
Петръ Пахомовичъ, родился около 1770 года,
Илларіонъ Петровичъ, Николай Илларіоновичъ
жена его Марья Николаевна Корина, урожденная
Коровайкова.
Дѣти ихъ:
Михаилъ Ник., Трифонъ Ник.,
Дмитрій Ник., Никифоръ, Иванъ.

Дѣти Михаила Ник.:
Алексѣй - художникъ-передвижникъ,
Николай, Андрей.

Дѣти Дмитрія Ник. и жены его
Надежды Ивановны Кориной,
урожденной Талановой:
Сергѣй, Евдокія, Михаилъ,
Павелъ, Александръ.

Портрет дублирован мной, отреставрирован
Павел Корин

Низъ

90. Оборотная сторона портрета отца П.Д.Корина — Дмитрия Николаевича
Текст написан П.Д.Кориным

богатейшего собрания древнерусской живописи П.Д.Корина, в основном переданного Государственной Третьяковской галерее. Все наши иконы укреплены и отреставрированы Павлом Дмитриевичем и Прасковьей Тихоновной.

Каждая комната в летней части дома имеет свое название: «темная» (без окон), «красная» (солнечная, светлая), «голубая», «гостиная». Украшением комнат являются и голландская печь, облицованная изразцом, и семейная библиотека, размещенная в двух шкафах.

Красную комнату Корины называли также «рабо-

чей», хотя в ней после 1928 года ничего не писали. Приходя с этюдов, братья оставляли все свои принадлежности здесь. Поэтому в ней можно увидеть рядом с мольбертом отца легкий раскладной мольберт Павла Дмитриевича. В годы учебы он рисовал дома, ставя на него картон.

Экспонирован в музее этюдник Павла Корина, на крышке которого — небольшой этюд «Гурзуф. Адалары» с автографом художника. Это один из его последних этюдов, написанных на юге. Внутри — палитра, остатки красок, кисти и другие принадлежности. Старый холщовый зонт с деревянными спицами, принадлежащий сначала художнику-передвижнику И.М.Прянишникову, затем Алексею Корину, Андрею Корину, потом Павлу Дмитриевичу. В этой же комнате собраны скромные произведения местного палехского иконописания.

Почетных гостей Корины принимали в гостиной комнате. В ней устраивались семейные и торжественные чаепития. Среди других вещей здесь сохранился портрет Горького, вырезанный из какого-то старинного журнала, вставленный в самодельную рамку и застекленный. Находился он в этом доме еще с дореволюционных лет.

Единственное, что Павел Дмитриевич внес в интерьер этих комнат от себя, — это гравюры. Они привезены им из Москвы. Он покупал их в антикварном магазине. Это итальянские и французские гравюры XVII—XVIII веков с произведений Рубенса, Веронезе и других мастеров.

В Палех Павел Дмитриевич брал трудночитаемые, требующие серьезного осмысления, философские книги. Часто он читал их, сидя в саду на своей любимой скамейке.

Через Павла Корина, с помощью А.М.Горького, в Палехе был открыт отдел музея «Старый Палех», позднее — «Отдел лаковой миниатюры» обогатился перчаточницей художника И.Голикова «Сказка о золотой рыбке», переданной в музей Павлом Дмитриевичем, да и сам дом-музей И.И.Голикова был открыт по его инициативе.

Павел Дмитриевич так говорил о своем земляке, рассматривая голиковскую «Битву»: «Вот левша-то, вот кудесник. Он выдумал нового коня, которого не было раньше в мировом искусстве».

Как-то Иван Иванович написал миниатюру, ее не принял художественный совет, и он рассказал об этом П.Д.Корину. «Видно, я не так пишу», — сетовал Голиков. «Пиши, как считаешь нужным, не сдерживай фантазии. Художник свободен в выборе тем, красок, композиции», — ответил ему Корин.

В юбилейные дни 40-летия палехского искусства он прислал телеграмму, поздравил через журнал «Декоративное искусство» (1964, № 12, с. 1). Корин писал: «Палехской артели древней живописи исполнилось 40 лет. В эти радостные для нашего искусства дни я приветствую художников Палеха, приветствую тебя, моя родина, мой песенный, древний, зачарованный край.

Встают в памяти наши отцы, деды и прадеды — потомственные мастера-художники иконописного мастерства, из столетия в столетие занимавшиеся живописью.

Великий Гете хотел знать подробнее об этих крестьянах-иконописцах, и Лесков бывал у палешан, которые работали в Петербурге в мастерской Пешехонова, спрашивал о секретах их дивного искусства.

Палешане донесли до XX века, до наших дней древние традиции, которые в XI веке пришли к нам на Русь из Византии. В 20-х годах нашего столетия на основе этих традиций они возродили и создали новую живопись Палеха, которую А.М.Горький назвал одним из маленьких чудес революции. Творцы этого «чуда»: Александр Васильевич Котухин — первый председатель артели, Иван Иванович Голиков — мастер дивных «битв», Иван Михайлович Баканов — лучший мастер иконописи начала девятисотых годов, перенесший ее традиции в искусство нового Палеха, Иван Петрович Вакуров, Иван Васильевич Маркичев, Алексей Иванович Ватагин, Дмитрий Николаевич Буторин, Аристарх Александрович Дыдыкин, Н.М.Зиновьев, П.Д.Баженов, М.Парилов и Н.А.Правдин.

Душой этого «чуда» был А.В.Бакушинский — руководитель и наставник мастеров в первые годы становления артели. Многих уже нет. Но они живут в своих произведениях и в творчестве следующих поколений художников, ими воспитанных: А.А.Котухиной, Т.И.Зубковой, Г.М.Мельникова, А.Г.Баканова, Б.М.Ермолаева и других. К чему бы ни прикасались искусные руки палешан, что бы ни создавали они — все овеяно красотой.

Сегодня праздник Палеха. В этот праздник да будет мне позволено сказать следующее: мы должны хранить многовековые традиции Палеха, без традиций и преемственности нет искусства, нет новаторства. Мы должны бережно хранить память о наших предках. Хранить и расширять музеи старого и нового Палеха.

Необходимо сберечь несравненный ансамбль пейзажа Палех — Красново и окрестностей — не вырубать леса, не загрязнять реки, строить новое разумно и красиво. Необходимо сохранить домик, где жил и работал И.И.Голиков, создать в нем мемориальный музей его имени, сохранив ту простую обстановку, в которой создавались его дивные, сверкающие красотой вещи».

До последних дней жизни Павел Дмитриевич не переставал интересоваться палехским искусством. В 1966 году группа палешан готовила эскизы для оформления театрально-концертного зала московской гостиницы «Россия». Корин узнал об этом, попросил показать рисунки. Он долго их изучал, сделал несколько замечаний и оставил авторам такую запись: «Эскизы для фойе театра смотрел, они мне понравились... Я думаю, что палешане сделают там прекрасную живопись. Корин, 15 июля 1966 г.».

Когда готовилась к изданию книга Н.М.Зиновьева «Искусство Палеха», автор обратился к Корину с просьбой написать предисловие. Корин согласился.

В 1967 году общественность Палеха в последний раз праздновала юбилей художника, его 75-летие. Осенью он умер. Но по-прежнему жив Корин в памяти земляков, которые назвали его именем одну из улиц поселка, ту, по которой он чаще всего ходил на этюды, гулять.

Приложение

Литературное наследие П.Д.Корина
Основные работы

Как я рисовал Горького. —
Советское искусство, 1936, 23 июня.

Картина Рубенса «Портрет молодой дамы с веером». —
Искусство, 1939, № 2, с. 107.

Учитель жизни. —
Советское искусство, 1946, 14 июня.

Панорама «Севастопольская оборона» будет восстановлена. —
Красный флот, 1961, 5 апреля.

Автобиография. —
Мастера советского изобразительного искусства (Произведения и автобиографические очерки). М., 1951, с. 252—254.

Мастер Палеха. —
Вечерняя Москва, 1955, 19 сентября. Мои встречи с А.М.Горьким. (Из воспоминаний). — (Сборник). М.Горький в воспоминаниях современников. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1955, с. 624—639.

Несколько слов о мозаике. —
Искусство, 1958, с. 37—38.

Искусство — подвиг. —
Художник и современность. Ежегодник Академии художеств СССР. М., 1960, с. 30—32.

Мысли об искусстве. —
Дружба народов, 1961, № 1, с. 207—216.

О художниках-монументалистах. —
Творчество, 1961, № 7, с. 9—10.

Искусство есть подвиг. —
Творчество, 1962, № 6, с. 16, 17.

Мои симпатии — большому искусству. —
Огонек, 1962, № 29, с. 8.

Без красоты нет искусства. —
Московская правда, 1963, 11 января.

Реализм А.Пластова. —
Литературная Россия, 1963, 1 февраля.

За живопись мужественную, дерзновенную. —
Правда, 1963, 7 апреля.

Юность искусства. —
Известия, 1964, 5 января.

Высокое призвание. —
Правда, 1964, 19 января.

Искусство народу. —
Советская культура, 1964, 27 февраля.

Разуму стихию подчинив... —
Литературная Россия, 1964, 10 июля.

Раздумья на выставке. —
Советская культура, 1964, 5 сентября.

Семь десятилетий творчества. —
Правда, 1965, 4 февраля.

Мысли после дороги. —
Советская культура, 1965, 5 августа.

Будущее за искусством реализма. —
Правда, 1965, 27 июля.

В высокой тишине Москвы. —
Московский художник, 1966, 6 января.

Творить — значит дерзать! —
Искусство, 1966, № 3, с. 18—22.

Как гражданин России. —
Комсомольская правда, 1966, 27 июля.

Мои встречи с А.М.Горьким. —
(Сборник). Горький в воспоминаниях современников, изд. 2-е. М.: Художественная литература, т. 2, с. 346—354.

Письма из Италии. —
М.: Изобразительное искусство, 1981

Библиография

Книги, альбомы

История русского искусства, т. XI.
М.: Изд-во Академии наук СССР, 1957, с. 304—308.

Корин П.Д. Избранные произведения. Альбом / Вступительная статья Л.Зингера.
М.: Советский художник, 1957.

Павел Корин. Избранные произведения / Автор текста А.Зотов.
М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1961.

История русского искусства, т. XII.
М.: Изд-во Академии наук СССР, с. 278—280.

Павел Дмитриевич Корин. Каталог выставки к 70-летию со дня рождения и 45-летию творческой деятельности.
М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963. (Автор вступительной статьи Г.Кушнеровская).

История русского искусства, т. XIII (дополнительный).
М.: Наука, 1964, с. 212—214.

Михайлов А.М.
Павел Корин.
М.: Советский художник, 1965.

Корин П.Д. Александр Невский. Альбом / Вступительная статья Г.Кушнеровской.
М.: Советский художник, 1965.

Антонова В.И.
Древнерусское искусство в собрании Павла Дмитриевича Корина.
М.: Искусство, 1966.

Искусство стран и народов мира. Архитектура, живопись, скульптура, графика, декоративное искусство, т. 3.
М.: Советская энциклопедия, 1971, с. 686—687.

Райхенштейн Х.М.
Павел Дмитриевич Корин.
Л.: Художник РСФСР, 1971.

Павел Корин. Альбом / Составитель и автор вступительной статьи П.Т.Корина.
Л.: Аврора, 1972.

Большая советская энциклопедия, изд. 3-е, т. 13.
М.: Советская энциклопедия, 1973, с. 176.

Голицын В.М.
Павел Корин. Из дневника. — Владимир Голицын.
Страницы жизни художника, изобретателя, моряка.
М.: Советский художник, 1973, с. 50—57.

Коненков С.Т.
О Русь моя. — В кн.: Земля и люди.
М.: Молодая гвардия, 1974, с. 155—161.

Каменский А.А.
«Уходящая Русь» Павла Корина. —
В кн.: Вернисажи. М.: Советский художник, 1974, с. 333—338.

Кукрыниксы.
Натурщики Корина. —
В кн.: Втроем. М.: Советский художник, 1975, с. 282—285.

Киселева Е.Г.
Дом Павла Корина.
М.: Московский рабочий, 1975.

Разгонов С.Н.
Высота. Жизнь и дела Павла Корина.
М.: Советский художник, 1978.

Корина П.Т.
Воспоминания о муже (главы из книги воспоминаний). —
В кн.: Панорама искусств'77. М.: Советский художник, 1978,
с. 196—203.

Монументальное искусство СССР / Автор-составитель В.П.Толстой.
М.: Советский художник, 1978, с. 79, 88—89.

Михайлов Н.Л.
Павел Корин.
М.: Изобразительное искусство, 1982.

Корин. Альбом /Автор-составитель Л.И.Ромашкова.
М.: Изобразительное искусство, 1983.

Журналы, газеты

Поспелов Г.
Портреты Павла Корина. —
Творчество, 1957, № 2, с. 7.

Осмоловский Ю.
О монументальных работах П.Д.Корина. —
Декоративное искусство СССР, 1958, № 6, с. 19—24.

Виннер А.
Техника живописи П.Д.Корина. —
Художник, 1960, № 7, с. 24.

Никулина О.
Психологический портрет в творчестве П.Корина. —
Искусство, 1961, № 1, с. 30—37.

Кушнеровская Г.
Художник Павел Корин. Портрет Ренато Гуттузо. —
Художник, 1962, № 9, с. 15.

Стрельбицкий О.
Могучая сила таланта. —
Советская культура, 1962, 10 июля.

Дружинин С.
Павел Корин (к 70-летию со дня рождения). —
Искусство, 1962, № 7, с. 6.

Некрасова М.
Мастер монументальной формы. —
Декоративное искусство СССР, 1962, № 11, с. 12—18.

Ольшевский В.
Сказание о России (на выставке Павла Корина). —
Советская культура, 1963, 2 февраля.

Ромас Я.
Вдохновение, мастерство. —
Литературная газета, 1963, 28 февраля.

Зингер Л.
Портреты Корина. —
Творчество, 1963, № 3, с. 1—5.

Кушнеровская Г.
Павел Корин. —
Художник, 1963, № 5, с. 26—33.

Полякова Е.
Люди России. На выставке работ П.Д.Корина. —
Театр, 1963, № 5, с. 132—134.

Белогорлова Л.
Образы героических предков. —
Искусство, 1963, № 11, с. 28—33.

Кушнеровская Г.
Костры на вершинах. —
Советская культура, 1965, 1 мая.

Кузнецов Г.
Полотна Корина в Нью-Йорке. —
Советская культура, 1965, 18 мая.

Хаммер В.
Признание таланта. —
Культура и жизнь, 1965, № 10, с. 30—31.

Кабанова И.
Искусство — подвиг. П.Д.Корину — 75 лет. —
Советская культура, 1967, 6 июля.

Коненков С.
Прощальное слово. Памяти П.Д.Корина. —
Советская культура, 1967, 25 декабря.

Киселев М.
Портрет А.М.Горького работы Корина. —
Искусство, 1968, № 3, с. 38—40.

Михайлов А.
Портрет буревестника революции (А.М.Горький работы П.Д.Корина). —
Творчество, 1968, № 3, с. 12—13.

Кушнеровская Г.
Портрет (об истории портрета А.М.Горького). —
Советская культура, 1968, 28 марта.

Разгонов С.
На высоте духа. —
Советская культура, 1972, 6 января.

Кузнецова Л.
В мастерской Павла Корина. —
Московский художник, 1972, 26 августа.

Никольский С.
Портрет маршала. —
Советская культура, 1975, 6 мая.

Зингер Л.
Портрет народного артиста СССР Л.М.Леонидова. —
Искусство, 1976, № 11, с. 37—38.

Михайлов Н.
Павел Корин. —
Новый мир, 1980, № 3, с. 220—223.

Нарциссов В.
Дом художника. —
Огонек, 1981, № 31, с. 24.

Пистунова А.
Помни (к 90-летию со дня рождения П.Д.Корина). —
Советская культура, 1982, 6 июля.

Зингер Л.
Творческие принципы Павла Корина. —
Творчество, 1982, № 7, с. 22—24.

Зингер Л.
«Уходящая Русь» Павла Корина. —
Художник, 1982, № 7, с. 35—42.

Галушкина А.
Павел Корин. —
Огонек, 1982, № 27, с. 8—9.

Ольшевский В.
Заветы чести и мужества. —
Советская культура, 1982, 7 октября.

Кулешов А.
К вершинам духа (об открытии выставки картин П.Д.Корина, посвященной 90-летию со дня рождения). —
Советская Россия, 1982, 9 октября.

Нехорошев Ю.
П.Корин. Портрет маршала Г.К.Жукова. —
Юный художник, 1983, № 5, с. 8—9.

Основные выставки с участием П.Д.Корина

1927 Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции (1917—1927).
Москва

1933 «Художники РСФСР за XV лет (1917—1932)». Живопись.
Москва

1939 Выставка «Сталин и люди Советской страны в изобразительном искусстве».
Москва

1942 Лучшие произведения советского искусства (из фондов Третьяковской галереи).
Новосибирск

1942—1943 Всесоюзная выставка живописи, графики, скульптуры и архитектуры «Великая Отечественная война».
Москва

1943 «Красная Армия в борьбе с немецко-фашистскими захватчиками».
Москва

Всесоюзная художественная выставка «Героический фронт и тыл».
Москва

1945 Передвижная выставка советского изобразительного искусства. г. Полярный

Выставка советской живописи и графики.
Рига, Таллин

1946 Выставка советской живописи и графики (передвижная).
Вильнюс, Кишинев, Ереван, Баку, Ашхабад

Всесоюзная художественная выставка. Живопись, скульптура, графика.
Москвг

1947 Весенняя выставка произведений московских живописцев и скульпторов.
Москва

Всесоюзная художественная выставка к 30-летию Великого Октября.
Москва

1948 Художественная выставка «30 лет Советских Вооруженных Сил. 1918—1948».
Москва

1949 Всесоюзная художественная выставка.
Москва

Выставка советской живописи.
Берлин, Дрезден, Будапешт

1953 Выставка произведений советских художников из собрания ГТГ.
Ленинград

1954 «Портреты деятелей русского искусства XVIII—XX вв.».
Москва

Выставка произведений советских художников из собрания Гос. Третьяковской галереи, посвященная 300-летию воссоединения Украины с Россией.
Киев

1955—1956 «Советское изобразительное искусство».
Пекин, Шанхай, Кантон, Ханькоу

1955 Выставка декоративных искусств.
Москва

1956 Выставка произведений советских художников. 1917—1956.
Москва

28-я Международная Биеннале в Венеции

Выставка советского изобразительного искусства в Индонезии.
Джакарта

1957 Четвертая выставка произведений действительных членов и членов-корреспондентов Академии художеств СССР.
Москва

Выставка живописи, скульптуры, графики к Первому Всесоюзному съезду советских художников.
Москва

Всесоюзная художественная выставка, посвященная сорокалетию Великой Октябрьской социалистической революции.
Москва

«Двести лет Академии художеств СССР».
Ленинград

1958 Выставка произведений изобразительного искусства социалистических стран.
Москва

Всемирная выставка в Бельгии.
Брюссель

Всемирная выставка изобразительного искусства в Бельгии.
Брюссель

1960 Республиканская художественная выставка «Советская Россия».
Москва

1961 Всесоюзная художественная выставка 1961 года.
Москва

1962 VI выставка произведений действительных членов, почетных членов и членов-корреспондентов Академии художеств СССР.
Москва

1963 Выставка произведений П.Д.Корина. К 70-летию со дня рождения и 45-летию творческой деятельности.
Москва

1966 VIII выставка произведений членов Академии художеств СССР. Живопись, скульптура, графика.
Москва

1969 IX выставка произведений членов Академии художеств СССР. Живопись, скульптура, графика
Москва

1973 Выставка произведений членов Академии художеств СССР к 25-летию преобразования Всероссийской Академии художеств в Академию художеств СССР. Живопись, скульптура, графика.
Москва

1980 Всесоюзная художественная выставка. К 110-й годовщине со дня рождения В.И.Ленина.
Москва

1982 Выставка произведений П.Д.Корина к 90-летию со дня рождения. Москва

1983 Ретроспективная выставка «225 лет Академии художеств». Живопись, скульптура, графика, театральное и кинодекорационное искусство, архитектура, монументальное искусство, искусствоведение, документы, издания

Список иллюстраций *

* Все фотографии без указания их местонахождения принадлежат вдове художника, П.Т.Кориной.

21. Отец и сын (портрет С.М. и С.С.Чураковых). 1931
Х., м.
Музей-квартира П.Д.Корина. Москва
22. А.Д.Корин, П.Д.Корин, М.А.Пешков и шофер после автомобильной катастрофы. Март-апрель 1932. Сорренто
Фотография
Музей А. М. Горького. Москва
23. П.Д.Корин. 1935. Венеция
Фотография
Музей А. М. Горького. Москва
24. В Музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина. 1963. Москва
Фотография
25. Л.М.Леонидов. Конец 1930-х гг.
Фотография
26. Портрет народного артиста СССР Л.М.Леонидова. 1939
Х., м.
ГТГ
27. Н.А.Пешкова. 1939. Москва
Фотография М.М.Пешковой
Музей А. М. Горького. Москва
28. Н.А.Пешкова. 1930-е гг.
Фотография
Музей А. М. Горького. Москва
29. Портрет Н.А.Пешковой. 1940
Х., м.
ГТГ
30. Елочка. 1928
Б., акв.
Собрание П.Т.Кориной
31. Портрет народного артиста СССР В.И.Качалова. 1940
Х., м.
ГТГ
32. В.И.Качалов. 1939
Фотография
33. Портрет Ренато Гуттузо. 1961
Х., м.
ГРМ
34. Портрет писателя А.Н.Толстого. 1940
Х., м.
ГРМ
35. П.Д.Корин работает над портретом А.Н.Толстого. Февраль 1940. Барвиха
Фотография
36. П.Д.Корин. 30 ноября 1935. Москва
Фотография
37. Протодьякон М.К.Холмогоров. 1935
Х., м.
Музей-квартира П.Д.Корина. Москва
38. Дом на Малой Пироговской. Интерьер
Фотография
39. Нищий. 1933
Х., м.
Музей-квартира П.Д.Корина. Москва
40. Марш в будущее. Эскиз мозаичного фриза для Большого зала Дворца Советов. 1947
Б., золото, м.
Музей-квартира П.Д.Корина. Москва

41. Марш в будущее. Эскиз мозаичного фриза для Большого зала Дворца Советов. 1940—1947
Б., золото, м.
Музей-квартира П.Д.Корина. Москва

42. П.Д.Корин и художник-мозаичист Б.А.Корин в мастерских Метростроя на станции «Измайловская» работают над мозаикой для станции метро «Комсомольская-кольцевая». 1952—1953
Фотография

Эскизы мозаичных плафонов для станции метро «Комсомольская-кольцевая»

43. Александр Невский. 1951
Б., м.
ГТГ

44. Дмитрий Донской. 1951
Б., темпера
ГТГ

45. Минин и Пожарский. 1951
Б., темпера, золото
ГТГ

46. Суворов. 1951
Б., м.
ГТГ

47. Эскиз мозаичного панно в торце станции метро «Новослободская»
Б., темпера
Собственность О.А.Великорецкого

48. Портрет народного художника СССР скульптора С.Т.Коненкова. 1947
Х., м.
ГТГ

49. С.С.Уранова. Портрет П.Д.Корина. 1934
Х., м.
Музей А. М. Горького. Москва

50. Н.А.Пешкова, П.Д.Корин, С.С.Уранова в Музее А.М.Горького. 10 декабря 1960
Фотография
Музей А.М.Горького. Москва

51. Портрет художников Кукрыниксов (М.В.Куприянова, П.Н.Крылова, Н.А.Соколова). 1957
Х., м.
ГТГ

52. Молодой монах. 1932
Х., м.
Музей-квартира П.Д.Корина. Москва

53. Дом на Малой Пироговской. Столовая
Фотография

54. Храм Посейдона в Пестуме. 1932
Б., темпера
Собственность О.А.Великорецкого

55. Храм Посейдона в Пестуме. 1932
Б., темпера
Собственность О.А.Великорецкого

56. Вариант эскиза для фриза наземного вестибюля станции метро «Смоленская»
Б., темпера
Собственность О.А.Великорецкого

57. Круглый зал наземного вестибюля станции метро «Смоленская»

58. О.А.Великорецкий. Проект надгробия П.Д.Корина

59. Надгробие П.Д.Корина на Новодевичьем кладбище. Архитектор О.А.Великорецкий
Фотография
60. Молодая монахиня. 1935
Х., м.
ГТГ
61. В мастерской. Февраль. 1964
Фотография
62. Работа над триптихом «Сполохи». 1955
Фотография
63. Сполохи. 1966—1967. Центральная часть триптиха
Х., м.
ГТГ
64. Сполохи. Правая часть триптиха
Х., м.
ГТГ
65. Сполохи. Левая часть триптиха
Х., м.
ГТГ
66. Мастерская на Малой Пироговской. Современный вид
Фотография
67. Схимница. 1930
Х., м.
ГТГ
68. Палех. 1953
Б., м.
ГТГ
69. Пейзаж с церковью в Палехе. 1955
Б., м.
70. Дмитрий Донской с Сергием Радонежским. Эскиз центральной части триптиха. 1942
Б., м.
ГТГ
71. Великокняжеская дружина. Эскиз правой части триптиха «Дмитрий Донской». 1944
Б., м.
ГТГ
72. Русский пейзаж с березкой. Эскиз-вариант левой части триптиха «Дмитрий Донской». 1942
Б., м.
ГТГ
73. Схимоигуменья Фамарь. 1935
Х., м.
Музей-квартира П.Д.Корина. Москва
74. В минуты отдыха. Февраль 1964
Фотография
75. П.Т.Корина в реставрационной мастерской Государственного музея изобразительных искусств им. А.С.Пушкина
Фотография
76. П.Д.Корин за работой над «Северной балладой» (левой частью триптиха «Александр Невский»). Сентябрь 1943
Фотография
77. Дом-музей П.Д.Корина в Палехе
Фотография
Дом-музей П.Д.Корина. Палех

78. В гостиной дома в Палехе. 1928
Фотография
Дом-музей П.Д.Корина. Палех
79. П.Д.Корин с женой и родственниками на любимой скамейке в саду. 1965. Палех
Фотография
80. П.Д.Корин, уроженец Палеха скульптор Н.В.Дыдыкин и ивановский художник И.Н.Нефедов. 5 сентября 1965. Палех
Фотография
81. П.Д.Корин с художниками-палешанами. Апрель 1963. Москва
Фотография
82. П.Д.Корин. 1962
Фотография
Дом-музей П.Д.Корина. Палех
83. П.Д.Корин с братьями Сергеем и Михаилом и сестрой Евлампией. 1895. Палех
Фотография
84. Родители П.Д.Корина — Дмитрий Николаевич и Надежда Ивановна Корины. 1879
Фотография
Дом-музей П.Д.Корина. Палех
85. Анна Тимофеевна Таланова и ее дочь Надежда Ивановна — бабушка и мать П.Д.Корина
Фотография
Дом-музей П.Д.Корина. Палех
86. Ученики иконописной школы. 1904—1905. Палех
Фотография
87. Наш дом (интерьер кухни). Палех, 1928
Б., акв.
Собрание П.Т.Кориной
88. Гостиная дома в Палехе
Фотография
Дом-музей П.Д.Корина. Палех
89. «Красная комната» дома в Палехе
Фотография
Дом-музей П.Д.Корина. Палех
90. Оборотная сторона портрета отца П.Д.Корина — Дмитрия Николаевича. Текст написан П.Д.Кориным
Дом-музей П.Д.Корина. Палех

На фронтисписе:
П.Д.Корин. Май 1963
Фотография

Именной указатель

Содержание

П 22 **П.Д.Корин об искусстве.** Статьи. Письма. Воспоминания о художнике /Сост. Н.Н.Банковский. — М.: Советский художник, 1988. — 320 с.: ил. — (Литературно-художественное наследие).
ISBN 5-269-00036-9

Сборник материалов включает дневниковые записи и статьи П.Д. Корина, его переписку и воспоминания о художнике.

К $\frac{4903010000-051}{084(02)-88}$ 22-88 **ББК 85.103(2) 7**

П.Д.Корин об искусстве
Статьи. Письма
Воспоминания о художнике

Составитель
Николай Николаевич
Банковский

Книга

Редактор И.А.Гутт
Художник
Е.А.Позднякова
Художественный редактор
Н.Г.Дреничева
Технический редактор
И.Г.Алексеева
Корректоры Ю.П.Баклакова,
Е.Н.Куткина

ИБ № 2079
Сдано в набор 29.12.86
Подписано в печать 13.04.88
А 07601
Формат 60×100/16
Бумага мелованная
Гарнитура шрифта
литературная
Печать высокая
Усл. п. л. 22,2. Усл. кр.-отт. 48,0
Уч.-изд. л. 23,183
Тираж 10 000. Зак. 80
Изд. № 1-262. Цена 2 р. 60 к.
Издательство
««Советский художник»
125319, Москва,
ул. Черняховского, 4а
Типография изд-ва
«Советский художник»
129327, Москва,
Ленская ул., 28

2р. 60к.

Москва
Советский художник
1988